Anais

Luciana Prass
Vincenzo Cambria
Edilberto Fonseca
Organizadores

VIII enabet
ENCONTRO NACIONAL
DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE ETNOMUSICOLOGIA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (8. : 2017 : Rio de Janeiro, RJ).
Anais [do] VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia -- VIII ENABET [recurso eletrônico] / Luciana Prass, Vincenzo Cambria, Edilberto Fonseca (org.). -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2017.
1039 p.: il.

Modo de acesso : http://www.abet.mus.br/portfolio/viii-encontro-nacional-da-abet-rio-de-janeiro-2017/
Tema: Música, Dança, Cidadania e Participação.
Evento realizado de 01 a 04 de maio de 2017.
ISSN 2236-0980

1. Música e Antropologia 2. Música : Aspectos sociais. 3. Etnologia. 4. Dança e Antropologia. I. Prass, Luciana. II. Cambria, Vincenzo. III. Fonseca, Edilberto. IV. Título.

CDU: 78

Mara R. B. Machado, CRB10/1885

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

REITOR
Luiz Pedro San Gil Jutuca

VICE-REITOR
Ricardo Silva Cardoso

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
Evelyn Goyannes Dill Orrico

DECANA DO CLA
Carole Gubernikoff

COORDENADORES DO PPGM
Marcelo Carneiro de Lima e Pedro de Moura Aragão

DIRETOR DO INSTITUTO VILLA-LOBOS
Sergio Barrenechea

ABET – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

PRESIDENTE
Vincenzo Cambria
VICE-PRESIDENTE
Edilberto José de Macedo Fonseca
SECRETÁRIO
Climério de Oliveira Santos
1º TESOUREIRO
Edmundo Marcelo Mendes Pereira
2ª TESOUREIRA
Luciana Prass
EDITOR
Álvaro Simões Correa Neder
EDITOR ASSISTENTE
Spensy Kmitta Pimentel
CONSELHO FISCAL
Leonardo Pires Rosse
Marília Raquel Albornoz Stein
Francisca Helena Marques

VIII ENABET – ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

COMISSÃO ORGANIZADORA
Dr. Vincenzo Cambria (UNIRIO)
Dr. Edilberto José de Macedo Fonseca (UFF) Dr. Álvaro Simões Correa Neder (UNIRIO)
Dr. Pedro de Moura Aragão (UNIRIO)
Dr. Samuel Mello Araújo Junior (UFRJ)
Dr. André Henrique Guerra Corra (UFF)
Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira (UFRJ)
Dra. Luciana Prass (UFRGS)
Dr. Climério de Oliveira Santos (F.I. Barros Melo) Dr. Spensy Kmitta Pimentel (UFSB)
Dr. Pedro Macedo Mendonça (UNIRIO)

VIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

VIII ENABET

Música, Dança, Cidadania e Participação

UNIRIO, Rio de Janeiro, 1 a 4 de Maio de 2017.

ANAIS

COMITÊ CIENTÍFICO

PRESIDENTE

Dra. Suzel Ana Reily (UNICAMP)

Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas (UFRGS)

Dra. Katherine Brucher (DePaul University) Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

Dr. José Luiz Ligiero Coelho (UNIRIO)

Dra. Glaura Lucas (UFMG)

Dr. Frederick Moehn (King's College London)

Dra. Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro) Dra. Martha Tupinanbá de Ulhôa (UNIRIO)

Dr. Anthony Seeger (UCLA) Dra. Érica Giesbrecht (UFSCAR) Dr. Carlos Sandroni (UFPE)

Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo (UFPA)

Dra. Angela Elisabeth Lühning (UFBA)

Dra. Eurides de Souza Santos (UFPB)

Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM)

Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP)

Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

Dr. Tiago de Oliveira Pinto (University of Music Franz Liszt Weimar) Dra. Rosângela Pereira de Tugny (UFSB)

Dr. Samuel Mello Araújo Junior (UFRJ) Dra. Alice Martins Villela Pinto (USP) Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez (UFPR) Dr. Ewelter Rocha (UECE)

Dra. Flávia Camargo Toni (USP)

Dr. Hugo Leonardo Ribeiro (UNB)

Dr. Jean Joubert Freitas Mendes (UFRN)

Ms. Maria Acselrad (UFPE)

Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho (UNICAMP)

Dr. Kjetil Klette Boehler (University of Oslo)

Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)

Dra. Lucia Helena Reily (UNICAMP)

Dra. Luciana Prass (UFRGS)

Dr. Marcos Câmara de Castro (USP)

COMISSÃO ORGANIZADORA DA MOSTRA DE FILMES

Dra. Érica Giesbrecht (UFSCAR)

Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP)

Dr. Ewelter Rocha (UECE)

PRODUÇÃO

Daniela Quitete

PROJETO GRÁFICO

Tatiana Buratta

DIAGRAMAÇÃO DOS ANAIS

Luciana Prass

SUMÁRIO

I – Apresentação, 13
II – Conferências e mesas redondas, 15
III – Programação geral, 19
IV – Painéis temáticos organizados, 26
V – Artigos completos (por autor, em ordem alfabética), 45

AIDE ESMERALDA LÓPEZ OLIVARES > DEL MOVIMIENTO CORPORAL A LA ESCRITURA, UM ENCUENTRO CON LA ETNOGRAFIA DE LA DANZA, 47

ALCIDES JOSÉ DELGADO LOPES > "BU NÁCI, SÓ PA BU KÂ FIKA NA BARIGA": BATUKO & MATERNIDADE TRANSNACIONAL, 57

ALEXANDRE DIAS, ALICE EMERY, DIOGO BEZERRA DO NASCIMENTO, ELZA MARIA CRISTINA LAURENTINO DE CARVALHO E JULIANA DE CARVALHO > MÚSICA E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NA MARÉ: UMA ETNOGRAFIA PARTICIPATIVA, 71

ALEXANDRE SANTOS DE AZEVEDO E LAILA ROSA > APONTAMENTOS SOBRE UMA IDENTIDADE SONORA DO CHORO ARACAJUANO, 80

AMILCAR ALMEIDA BEZERRA E DANIELA MARIA FERREIRA > MÚSICA, SOCIABILIDADE E GOSTO MUSICAL: O ESPAÇO DO ROCK NO RECIFE DOS ANOS 1970 E 1980, 89

ANA CLAUDIA MORAES DE CARVALHO > NA ENCRUZILHADA DE CORPOS- AFETOS: CONSTRUÇÕES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE CORPO, 98

ANDRÉ PAULA BUENO > AFRO-BRAZILIAN CLOWN TRADITIONS IN THREE REGIONS: 200 HUNDRED YEARS BREAKING STEREOTYPES IN A NON-WHITE MAJORITY COUNTRY, 112

ANDREY FARO DE LIMA E ALICE EMANUELE DA SILVA ALVES > O CARIBE E OS ESPAÇOS FESTIVOS EM BELÉM: CONSTRUÇÕES DA PAISAGEM URBANO-SOCIAL, 121

ARIANA MARA DA SILVA > O DECOLONIAL E AS *RAPERAS SUDACAS* NA AMÉRICA LATINA, 131

ARTUR COSTA LOPES, CREUZA DE ONIRÁ, LUCIANA ANDRADE, LUCIANA VIANA NEVES, LUÍS CARLOS COSTA NUNIOR E JESSICA RIBEIRO FERREIRA > MÚSICA E DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO, 141

BEATRIZ BORGES BASTOS > DANÇAS CIRCULARES DO RECÔNCAVO AFRO-BRASILEIRO, 151

CAETANO MASCHIO DOS SANTOS > MUSICALIDADES DE IMIGRANTES HAITIANOS EM PORTO ALEGRE: ABRINDO CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS ATRAVÉS DA PRÁTICA MUSICAL, 161

CHARLES EXDELL > O SAMBA DO SEMIÁRIDO BAIANO: REFLEXÕES SOBRE O 'SAMBA DE RODA' E A 'BAIANIDADE', 184

CLARISSA FIGUEIRÓ FERREIRA > A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MUSICAIS E PROFISSIONAIS NA CENA MUSICAL INDEPENDENTE DO RIO GRANDE DO SUL, 194

COSME ARAUJO DOS SANTOS; NAYARA PATAXÓ; PAULO ROBERTO DE SOUZA; RAMON RAFAELLO DE SOUZA CASTRO; ROSANGELA PEREIRA DE TUGNY; SIRLEIDE BATISTA LOPES; VICTOR ANDRÉ MARTINS DE MIRANDA > RETOMADAS PATAXÓ: LÍNGUA, TERRA E CANTOS, 204

DANIEL ANDRÉS ROMERO DÁVILA > LA RAZÓN SUBJETIVA Y LA CATARSES COLECTIVA EN LA DANZA: LA CONSTRUCCIÓN SENSIBLE DE UNA DRAMATURGIA CULTURAL CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA, 213

DANIEL FERREIRA WAINER > ENTRE "FATOS FONOGRÁFICOS": ENSAIO SOBRE PRODUÇÃO MUSICAL E ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO, 222

DANIELLE COLARES LINS > AMBIENTE, SOTAQUE E PODER NA MÚSICA DE RABECA PRODUZIDA EM PARINTINS E REGIÕES DE SERINGAIS, 232

EDILBERTO JOSÉ DE MACEDO FONSECA > SAMBA EM EVOLUÇÃO: CORPO, SOM E MOVIMENTO NOS DESFILES CARNAVALESCOS NO RIO DE JANEIRO, 241

EDSON TOSTA MATAREZIO FILHO > CANÇÕES DE ACONSELHAMENTO DA FESTA DA MOÇA NOVA DOS ÍNDIOS TICUNA, 250

EDUARDO MARCEL VIDILI > RUSSO E O PANDEIRO: ASPECTOS DE UMA TRAJETÓRIA ENTRE MARGINALIDADE E GLAMOUR, 259

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ > PRÁCTICAS MUSICALES Y DANZÍSTICAS EN CONTEXTOS MEXICANOS: FANDANGO VERACRUZANO Y EL SON JAROCHO, 267

ELIZANGELA DOS SANTOS GARCIA > PERFORMANCES E IDENTIDADES: GRUPOS PERCUSSIVOS DE MULHERES EM JOÃO PESSOA/PB

ELIZIA CRISTINA FERREIRA > UMBIGO DO MUNDO: RODAS DE SAMBA E CAPOEIRA, 288

ÉRICA GIESBRECHT > ANOS DOURADOS DOS BAILES NEGROS: RECONFIGURAÇÕES DE ESPAÇO ATRAVÉS DAS EXPRESSÕES DE CORPOS DANÇANTES, 298

ESTÊVÃO AMARO DOS REIS > PERFORMANCE PARTICIPATIVA E COMUNIDADES DE PRÁTICA: A FESTA DE CONGADO DA FAMÍLIA FERREIRA, 308

FÁBIO BARBOSA DE SOUZA > FUNÇÃO DA MÚSICA NA ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR: OBSERVAÇÕES SOBRE O RITUAL DE TROCA DE CORDÕES, 318

FÁBIO H. G. RIBEIRO > ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS BRASILEIROS E A CULTURA POPULAR CONTEMPORÂNEA EM PERFORMANCE, 331

FERNANDO HENRIQUE MACHADO ÁVILA E REGINALDO GIL BRAGA > MÚSICA REGIONAL DO RIO GRANDE DO SUL: COSMOPOLITISMO E O TRADICIONALISMO REGULAMENTADOR, 340

FERRAN TAMARIT REBOLLO > BIOGRAFIA E MÚSICA NO CANDOMBLÉ, 350

FLÁVIA CAMARGO TONI > O BUMBA-MEU-BOI E AS TECNOLOGIAS DO MUSICAR LOCAL, 360

FLÁVIO GARCIA DA SILVA > A ETNOMUSICOLOGIA COMO PERSPECTIVA PARA A ANÁLISE DAS APROPRIAÇÕES CULTURAIS: ESTUDO DE CASO SOBRE O DISCO ROOTS DA BANDA SEPULTURA, 368

FRANCINALDO GOMES PAZ JÚNIOR > ENTRE VELHAS E NOVAS IDENTIDADES: A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA LAMBADA INSTRUMENTAL NO PROJETO "MESTRES DA GUITARRADA" EM BELÉM DO PARÁ, 376

FRANCISCO VITAL OKABE > WALTEL BRANCO: OBRA E EXPERIÊNCIA MUSICAL, 388

FRANK SAGICA E SONIA CHADA > MÚSICA, MERCADO E DIVERSIDADE CULTURAL: UM OLHAR SOBRE A CENA MUSICAL NOTURNA EM BELÉM/PA, 396

FREDERICO BARROS > NIHIL BRASILIENSIS A ME ALIENUM PUTO – PREENCHENDO O FOSSO ENTRE TRADIÇÕES NA OBRA DE GUERRA-PEIXE, 404

GABRIEL CAIO CORREA BORGES > A MÁXIMA DE ISIDORO: O SAMBA DE BUMBO COMO RAIZ NARRATIVA DA CANÇÃO PAULISTA, 413

GRACIELA CHAMORRO > TROCAS CULTURAIS ENTRE OS GRUPOS VERAJU E ÑEMONGO'I: UMA EXPERIÊNCIA MUSICAL COM O POVO KAIOWA, 422

GUILHERMINA LOPES > A ARTICULAÇÃO ENTRE MÚSICA PARTICIPATIVA E APRESENTACIONAL NO CORO DA ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA, 436

GUSTAVO JOSÉ JAQUES DE MELO E ÂNGELA ELISABETH LÜHNING > ENTRE POLÍTICOS E POLÍTICAS PÚBLICAS: O SAMBA JUNINO E A LUTA POR RECONHECIMENTO ENQUANTO OBJETO CULTURAL E IMATERIAL DA CAPITAL BAIANA, 451

HARUE TANAKA, LÍGIA LUÍS DE FREITAS E ROSENILHA FAJARDO ROCHA > MULHERES BRINCANTES DO COCO EM CENA: UMA ANÁLISE INICIAL SOBRE UM GRUPO DE PESQUISA EM GÊNERO E MÚSICA, 459

HELEN CAMPOS BARBOSA > A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA CORPORIFICADA: ENEGRECER, GENERIFICAR E DESCOLONIZAR A ESCUTA, 469

HOZANA REIS PASSOS > CAMINHOS POSSÍVEIS À PESQUISA DA INTERFACE SAÚDE E MÚSICA, 480

JHENIFER RAUL, LUCAS ASSIS, MATHEUS FERREIRA E PEDRO MENDONÇA > A QUESTÃO DA MULHER E DA ANCESTRALIDADE NEGRA NO SARAU DIVERGENTE: REFLEXÕES A PARTIR DE UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA, 488

JONAS SOARES LANA > NOTAS SOBRE A ESCUTA COMO CONEXÃO ENTRE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA, ANTROPOLOGIA E ETNOMUSICOLOGIA, 498

JULIANA CATININ, ALEXANDRE DIAS, ALICE EMERY, ELZA CARVALHO E DIOGO BEZERRA DO NASCIMENTO > MÚSICA E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NA MARÉ: UMA ETNOGRAFIA PARTICIPATIVA, 508

JULIANA SOARES DA COSTA SILVA > A DIVERSIDADE DAS PRÁTICAS MUSICAIS DAS BANDAS DE MÚSICA E SUAS ARTICULAÇÕES SOCIAIS: O CASO DA CORPORAÇÃO OPERÁRIA DA LAPA, 517

JÚLIO CÉSAR MATOS BORBA E EDWIN PITRE-VÁSQUEZ > ESTILO DUETADO: O CHAMAMÉ EM MATO GROSSO DO SUL, 527

JÚLIO CÉSAR SILVA ERTHAL > ALGUNS PROBLEMAS ENFRENTADOS POR GRUPOS E MÚSICOS NO SEU TRABALHO: REFLEXÕES SOBRE UMA PESQUISA ETNOGRÁFICA EM ANDAMENTO, 538

JURACY DO AMOR > #MÚSICANARUA #MÚSICADERUA #MÚSICADARUA, 547

KATHARINA DORING > A CARTILHA DO SAMBA CHULA – UM CAMINHO ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E TRANSMISSÃO MUSICAL A PARTIR DAS TRADIÇÕES ORAIS, 557

KLAUS WERNET > OS GRUPOS DE PRÁTICA MUSICAL GUARANI – LOCALIDADES EM EXPANSÃO, 569

LAILA ROSA E IURI PASSOS > PROCESSOS CRIATIVOS E ARTIVIMOS FEMINISTAS ANTI-RACISTAS E DECOLONIAIS DE ASÈ, 579

LAÍS SALGUEIRO GARCEZ > AMPLIANDO O CONCEITO DE DANÇA A PARTIR DO MARACATU DE BAQUE VIRADO, 589

LAÍZE GUAZINA E JOSÉ AUGUSTO GRASSI IGNÁCIO > A ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA E OS ESTILOS PARTICIPACIONISTAS DE PESQUISA: DIÁLOGOS DECOLONIAIS, 599

LEONARDO BODSTEIN BENON E RICARDO JOSÉ DOURADO FREIRE > O ESTABELECIMENTO DO BAIÃO INSTRUMENTAL, ATRAVÉS DO "DELICADO", NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1950, 609

LEONARDO MEDINA > RITMOS LATINO-AMERICANOS NA OBRA PARA VIOLONCELO E PIANO DE JOSÉ BRAGATO: ANÁLISE DO HIBRIDISMO ATRAVÉS DAS TÓPICAS MUSICAIS, 619

LIGIA RAQUEL RODRIGUES SOARES E ODAIR GIRALDIN > OS CANTOS DE CÀ (PÁTIO) DOS RÀMKÔKAMEKRA/CANELA, 630

LINO CAMENIETZKI AMORIM > ETNOMUSICOLOGIA SIMÉTRICA? REFLEXÕES EM TORNO DO ESTUDO DE UMA PRÁTICA NÃO-ESTRANHA AO PESQUISADOR, 644

LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS > REVERBERAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS NA FORMAÇÃO DE LICENCIANDOS EM MÚSICA: PROBLEMATIZAÇÕES SOBRE PRÁTICAS MUSICAIS E DIVERSIDADE CULTURAL, 654

LUCIENNE ELLEM MARTINS COUTINHO > DANÇAS REGIONAIS & BALLET CLÁSSICO, 664

LUIZA APARECIDA FERREIRA-LIA > POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E PRÁTICAS MUSICAIS NA CONFORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR NA AMÉRICA LATINA, 674

LURIAN JOSÉ REIS DA SILVA LIMA > SUÍTE POPULAR BRASILEIRA NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS: "ARTE", "POVO" E UMA SUÍTE "À BRASILEIRA", 684

MARCELO RUBIÃO DE ANDRADE > CARNAVAL E O CARNAVALESCO: REPERTÓRIOS MUSICAIS E REPERTÓRIOS DE AÇÃO POLÍTICA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO, 694

MARCOS ALAN COSTA FARIAS > É NO BATUQUE DO TAMBOR: UMA BREVE ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA DO GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO, 704

MARCOS ALEXANDRE DOS SANTOS ALBUQUERQUE > A "DANÇA DOS PRAIAS" PANKARARU: PERFORMANCE INDÍGENA NA CIDADE DE SÃO PAULO, 715

MARCOS CÂMARA DE CASTRO E THIAGO GARCIA DOS SANTOS > PROJETO PARA O DOCUMENTÁRIO: CHOEUR D'HOMMES *JEAN BOUILLET*: ANTES DE TUDO, UMA HISTÓRIA DE AMIZADE, 725

MARCUS BONILLA > CAMINHOS POSSÍVEIS PARA UMA ETNOMUSICOLOGIA APLICADA EM UMA COMUNIDADE QUILOMBOLA NO JALAPÃO, 737

MARIA EUGENIA DOMINGUEZ > SONIDOS DE OUTRO LUGAR: MÚSICA DE FLAUTAS ENTRE LOS CHANÉ DEL CHACO OCCIDENTAL, 746

MARÍLIA RAQUEL ALBORNOZ STEIN, ALEXANDRE RAVANELLO, MARIANE KERBER E ANDRÉ FERREIRA > REGISTROS ETNOMUSICOLÓGICOS COLABORATIVOS: NARRATIVAS GUARANI MBYÁ E CANTOS KAINGANG, 756

MARÍLIA SANTOS > BRASÕES QUE ECOAM, A REPERCUSSÃO ARMORIAL NA CENA MUSICAL DE PERNAMBUCO: MEMÓRIA, ESPAÇO E CULTURAS, 768

MARTA SANCHIS CLEMENTE > DANÇANDO COM OS TUPYNAMBÁS: TRANSMISSÃO MUSICAL DE UMA PERFORMANCE PARTICIPATIVA NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA, 777

MATEUS BERGER KUSCHICK > A MÚSICA POPULAR URBANA DE ANGOLA (1959 A 2015) E SEUS ELOS COM O MERCADO DA WORLD MUSIC: DE KOTAS A KASULAS, 787

MATEUS MARCÍLIO DE OLIVEIRA > OS INSTRUMENTOS MUSICAIS VINTAGE: DISCUSSÕES INICIAIS SOBRE ORGANOLOGIA, AGÊNCIA E POLÍTICAS DE VALOR, 797

MICHAEL IYANAGA > POR UMA "ETNOMUSICOLOGIA GENEALÓGICA": REFLEXÕES SOBRE A HISTORICIDADE NA ETNOMUSICOLOGIA, 807

NILTON SILVA JARDIM JR. > "QUE BLOBO É ESSE?": TÁTICAS, ESTRATÉGIAS, MÚSICA E DANÇA NOS G.R.B.C.'S BLOCK'N ROLL E BLOCO DO ROCK, 817

PABLO GARCIA DA COSTA > MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE CHORO DA UECE COMO PROJETO DE EXTENSÃO E INICIAÇÃO ARTÍSTICA, 828

PALOMA PALAU VALDERRAMA > COLONIALIDAD Y DESCOLONIALIDAD EN LAS MEDIACIONES DE UNA MÚSICA AFROCOLOMBIANA, 837

PAOLA LAPPICY > O QUÊ CANTAM OS CATADORES – UMA ETNOGRAFIA DE UM MUSICAR URBANO, 846

PAULO F. PARADA > MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM PORTO ALEGRE: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA DA MEMÓRIA, 856

PAULO MENOTTI DEL PICCHIA > DA LIGA DO FUNK AOS PAREDÕES DE SOM EM HELIÓPOLIS – AGÊNCIAS SOCIAIS DA MÚSICA, 866

PAULO VINICIUS AMADO > A TRANSCRIÇÃO MUSICAL COMO EXERCÍCIO EPISTEMOLÓGICO: REFLEXÕES ACERCA DO USO DESSA FERRAMENTA EM PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE O CHORO, 875

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA > "UMA GRANDE JAM": AFROCENTRICIDADE, AGÊNCIA E PROTAGONISMO NEGRO NO SARAU SOPAPO POETICO EM PORTO ALEGRE/RS, 885

PEDRO PAULO SALLES > TXÍHALI, O BESOURO FEITICEIRO: UMA OCARINA NASAL DOS PARESI-HALITI, 895

PRISCILA ALENCASTRE LOPES SANTOS SOUZA > DO CONCERTO AO ESPETÁCULO: TENDÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO DAS PRÁTICAS SINFÔNICAS EM TEMPOS DE EMPREENDEDORISMO CULTURAL, 908

RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO > REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS ACERCA DE UM "PÓS-CAMPO" ENTRE OS MÚSICOS DOS "BEIRADÕES" EM MANAUS (AM), 916

RAQUEL MENDONÇA MARTINS > O FUNK DA PERIFERIA DE SÃO PAULO E A TERRITORIALIDADE: SEGREGAÇÃO, TENSÕES E DEMARCAÇÃO DE ESPAÇO, 928

RENAN MORETTI BERTHO > PARTICIPAÇÃO, LOCALIDADE E COMPROMISSO EM UMA RODA DE CHORO, 937

RENATO MOREIRA VARONI DE CASTRO > NASCE UM TAMBOR CRIOULO PÓS- COTAS NA UFMA, 948

RODRIGO CANTOS SAVELLI GOMES > A EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS ENQUANTO PERSPECTIVA: NOTAS A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS ESCOLARES, 957

RÓGER EDUARDO WIEST > JUVENTUDE (DES)OCUPADA: AS NARRATIVAS SONORAS DA RESISTÊNCIA NAS OCUPAÇÕES ESTUDANTIS ENTRE REDES DO REAL/VIRTUAL, 968

SCHNEIDER FERREIRA REIS DE SOUZA > UMA REFLEXÃO SOBRE GAME MUSIC E NOSTALGIA POR MEIO DE UMA ETNOGRAFIA NA INTERNET, 979

SERGIO NAIDIN > A DIALÉTICA DOS DISCURSOS NO JULGAMENTO DAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA, 989

TATYANA JACQUES > SONORIDADES, SOCIALIDADES E A PRODUÇÃO DO SOM COMO REGIME DE PODER: REVISITANDO A NOÇÃO DE PAISAGEM SONORA DE MURRAY SCHAFER, 1000

UIRÁ GARCIA, WAGNER SANTANA, ISABELLE AZEVEDO, MARIANA M. DES. DUARTE, MARÍLIA CAHINO BEZERRA, ESDRAS SARMENTO, KATIUSCHA IAMARA E EURIDES SANTOS > MÚSICA POPULAR INDEPENDENTE NA PARAÍBA: CAMINHOS DA SUSTENTABILIDADE, 1010

VERONICA DANIELA NAVARRO > REPRESENTAÇÕES CORPORAIS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO: ATRAVESSAMENTOS ÉTNICOS E DE GÊNERO NAS RODAS DE *COPLA ANDINA* NO NORTE ARGENTINO E DE CAPOEIRA ANGOLA NO BRASIL, 1021

WÊNIA XAVIER DE MEDEIROS > PERSPECTIVAS HISTÓRICAS NA MÚSICA E DANÇA DAS CAMBINDAS BRILHANTES DE LUCENA (PB), 1031

APRESENTAÇÃO

O VIII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (VIII ENABET), ocorreu entre os dias 1 e 4 de maio de 2017 no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, no Rio de Janeiro, com o tema geral "Música, Dança, Cidadania e Participação". Reuniu pesquisadores dedicados ao estudo das práticas e reflexões musicais e coreográficas nos mais variados contextos, tanto no Brasil como em países vizinhos, fortalecendo, em especial, o diálogo entre os países da América Latina e divulgando sua produção científico-artística. Nesta edição, evidenciou-se o crescimento da área de Etnocoreologia (ou Antropologia da dança) dentre seus associados, bem como, elegeu-se como eixos de articulação entre temáticas os da 'cidadania', em especial através das políticas de ações afirmativas – como os 'encontros de saberes', as reservas de vagas e a Lei 11.645 – voltadas para a inclusão da diversidade cultural brasileira nas escolas e universidades, com envolvimento dos profissionais da área nos debates sobre sua formulação e implementação; e da 'participação', proposta prática e conceitual que tem norteado transformações éticas e epistemológicas nas Humanidades em geral, e na Antropologia e Etnomusicologia em particular, promovendo ferramentas e modelos de discussão mais dialógicos.

A programação do VIII ENABET constou de conferências, mesas-redondas, sessões de comunicações e paneis temáticos organizados, conversas com o autor, exibição de fil- mes, aulas-espetáculo, apresentações artísticas e lançamento de livros e CDs.

CONFERÊNCIAS E MESAS REDONDAS

CONFERÊNCIA DE ABERTURA
DRA. SUZEL ANA REILY (UNICAMP)

MESAS REDONDAS

MESA 1 > ANTROPOLOGIA DA DANÇA: ABORDAGENS TEÓRICAS E EXPERIÊNCIAS ETNO(COREO)GRÁFICAS

A Mesa pretende abordar as correntes teórico-metodológicas da Antropologia da Dança, desde a sua fundação até os dias atuais, com ênfase na contribuição dos principais teóricos e na diversidade de experiências etnográficas das pesquisas em, com, sobre e através da dança.

Dra. Giselle Guilhon (UFPA – coordenadora) Dr. José
Luiz Ligiero Coelho (UNIRIO)
Ms. Maria Acselrad (UFPE)
Gleide Cambria (Cia de Dança Bamboyá)

MESA 2 > ENCONTROS DE SABERES E ETNOGRAFIAS PARTICIPATIVAS: DILEMAS E PERSPECTIVAS

Na última década, dentre as ações afirmativas em curso no ensino brasileiro, estão os 'encontros de saberes', conjunto de práticas que vão de palestras e participação de conhecedores indígenas, afro-brasileiros e populares nas atividades de formação e extensão das universidades, até disciplinas optativas ministradas por conhecedores de tradições dramáticas, musicais e coreográficas étnicas e populares brasileiras. Estas experiências têm gerado debates acadêmicos e públicos muito interessantes e desafiadores para as estruturas acadêmico-universitárias. Paralelo a este processo, intensificaram-se, em áreas como a Etnomusicologia e a Antropologia, críticas a modos de relação pesquisador-sujeitos coloniais, e propostas alternativas, mais dialógicas e multiculturais, de pesquisa-ação através de propostas 'participativas', 'colaborativas', 'recíprocas'. Convidando-se três experientes profissionais em ações práticas e acadê- micas, espera-se tanto promover exercícios comparativos densos, quanto refletir sobre os alcances e limites das ações propostas e suas perspectivas de desenvolvimento.

Dr. Samuel Araújo (UFRJ - coordenador) Dr. José Jorge
de Carvalho (UNB, INCTI) Dra. Rosângela Tugny (UFSB)
Convidado(a) a ser definido

MESA 3 > MUNDOS SONOROS AMAZÔNICOS

A proposta desta mesa é apresentar e debater algumas das possibilidades de abordagem dos ainda pouco conhecidos universos musicais dos povos indígenas amazônicos. A centralidade da linguagem musical na cosmologia destes povos é inequívoca, como atestam os estudos já realizados. No entanto, ainda são poucas as pesquisas e enorme o número de povos sobre cuja vida musical pouco se sabe. Com a participação de pesquisadores que atuam em distintos povos de regiões diferentes da Amazônia, teremos um panorama das discussões teóricas e dos desafios correntes nas atividades de pesquisa, ensino, patrimônio, extensão, divulgação, entre outros.

Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM - coordenadora)
Dr. Domingos Bueno da Silva (UFPR)
Dr. Matthias Lewy (UNB) Kaiah Akwira

MESA 4 > ETNOMUSICOLOGIAS LATINO-AMERICANAS EM PERSPECTIVA COMPARADA

Dando continuidade aos esforços de edições anteriores, dentro de uma proposta delineada pelo exercício de produção de uma *história da ciência* e das artes (notadamente os saberes envolvidos no estudo da música em uma perspectiva humanista), tendo como foco os processos híbridos de formação científico-artística latino-americanas, objetiva-se apresentar desenhos de trajetória de algumas tradições nacionais etnomusicológicas: Brasil, Colômbia e Uruguai. Espera-se (a) tanto comparar trajetórias de perfil 'nacional', (b) quanto revelar especificidades ligadas a processos regionais de constituição étnica e popular, e de formação e autonomização de campos e sub-campos disciplinares diante de economias simbólicas e éticas complexas.

Dra. Maria Elizabeth Lucas (UFRGS - coordenadora)
Dr. Carlos Miñana (Universidad Nacional de Colombia)
Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República, Uruguay)
Spirito Santo

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO
DRA. REGINA POLO MULLER (UNICAMP)

PROGRAMAÇÃO GERAL

TERÇA-FEIRA, 04 DE MAIO DE 2017

Sala 1	Sala 2	Sala 3	Sala 4
PAINEL 3 MÚSICA E PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA NO RIO DE JANEIRO	**PAINEL 5** ETNOGRAFIAS DO MUSICAR LOCAL NA CIDADE	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** FORMAÇÃO MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA **Mediadora: Martha Ulhoa**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** OS MUNDOS DOS SAMBAS E CARNAVAIS **Mediador: Samuel Araújo**
Jhenifer Raul, Lucas Assis, Matheus Ferreira e Pedro Mendonça A QUESTÃO DA MULHER E DA ANCESTRALIDADE NEGRA NO SARAU DIVERGENTE: REFLEXÕES A PARTIR DE UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA	**Estêvão Amaro dos Reis** PERFORMANCE PARTICIPATIVA E COMUNIDADES DE PRÁTICA: A FESTA DE CONGADO DE SÃO BENEDITO DA FAMÍLIA FERREIRA	**Luana Zambiazzi dos Santos** REVERBERAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS NA FORMAÇÃO DE LICENCIANDOS EM MÚSICA: PROBLEMATIZAÇÕES SOBRE PRÁTICAS MUSICAIS E DIVERSIDADE CULTURAL	**Edilberto José de Macedo Fonseca** SAMBA EM EVOLUÇÃO: CORPO, SOM E MOVIMENTO NOS DESFILES CARNAVALESCOS NO RIO DE JANEIRO
Artur Costa Lopes, Creuza de Onirá, Luciana Andrade, Luciana Viana Neves, Luis Carlos Costa Junior e Jessica Ribeiro Ferreira MÚSICA E DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO	**Renan Bertho** PARTICIPAÇÃO, LOCALIDADE E COMPROMISSO EM UMA RODA DE CHORO	**Jonas Soares Lana** NOTAS SOBRE A ESCUTA COMO CONEXÃO ENTRE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA, ANTROPOLOGIA E ETNOMUSICOLOGIA	**Nilton Silva Jardim Jr** "QUE BLOCO É ESSE?": TÁTICAS, ESTRATÉGIAS, MÚSICA E DANÇA NOS G.R.B.C.'S BLOCK 'N ROLL E BLOCO DO ROCK
Juliana Catinin, Alexandre Dias, Alice Emery, Elza Carvalho e Diogo Bezerra do Nascimento MÚSICA E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NA MARÉ; UMA ETNOGRAFIA PARTICIPATIVA	**Paola F. Parada** O QUÊ CANTAM OS CATADORES – UMA ETNOGRAFIA DE UM MUSICAR URBANO	**Katharina Doring** A CARTILHA DO SAMBA CHULA – UM CAMINHO ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E TRANSMISSÃO MUSICAL A PARTIR DAS TRADIÇÕES ORAIS	**Marta Sanchís Clemente** DANÇANDO COM OS TUPYNAMBÁS: TRANSMISSÃO MUSICAL DE UMA PERFORMANCE PARTICIPATIVA NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA
Laíze Guazina **José Augusto Grassi Ignácio** A ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA E OS ESTILOS PARTICIPACIONISTAS DE PESQUISA: DIÁLOGOS DECOLONIAIS	**Alexandre Santos de Azevedo** **Laila Rosa** APONTAMENTOS SOBRE UMA IDENTIDADE SONORA DO CHORO ARACAJUANO	**Pablo Garcia da Costa** MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE CHORO DA UECE COMO PROJETO DE EXTENSÃO E INICIAÇÃO ARTÍSTICA	**Charles Exdell** O SAMBA DO SEMIÁRIDO BAIANO: REFLEXÕES SOBRE O 'SAMBA DE RODA' E A 'BAIANIDADE'
Marcus Bonilla CAMINHOS POSSÍVEIS PARA UMA ETNOMUSICOLOGIA APLICADA EM UMA COMUNIDADE QUILOMBOLA NO JALAPÃO	**Juracy do Amor** MÚSICA NA RUA	**Rodrigo Cantos Savelli Gomes** A EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS ENQUANTO PERSPECTIVA: NOTAS A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS ESCOLARES	**Sergio Naidin** A DIALÉTICA DOS DISCURSOS NO JULGAMENTO DAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA

Sala 5	Sala 6	Sala 7
SESSÃO DE COMUNICAÇÃO DIÁLOGOS COM A MÚSICA ERUDITA **Mediador: Álvaro Neder**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** ETNOGRAFIA DA DANÇA **Mediador: a definir**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** ROCK E PRODUÇÃO MUSICAL **Mediador: Hugo Ribeiro**
Leonardo Medina RITMOS LATINO-AMERICANOS NA OBRA PARA VIOLONCELO E PIANO DE JOSÉ BRAGATO: ANÁLISE DO HIBRIDISMO ATRAVÉS DAS TÓPICAS MUSICAIS	**Aide Esmeralda López Olivares** DEL MOVIMIENTO CORPORAL A LA ESCRITURA, UN ENCUENTRO CON LA ETNOGRAFÍA DE LA DANZA	**Schneider Ferreira Reis de Souza** UMA REFLEXÃO SOBRE GAME MUSIC E NOSTALGIA POR MEIO DE UMA ETNOGRAFIA NA INTERNET
Frederico Barros *NIHIL BRASILIENSIS A ME ALIENUM PUTO* – PREENCHENDO O FOSSO ENTRE TRADIÇÕES NA OBRA DE GUERRA-PEIXE	**Ana Claudia Moraes de Carvalho** NA ENCRUZILHADA DE *CORPOS-AFETOS*: CONSTRUÇÕES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE CORPO	**Dr. Amilcar Almeida Bezerra** **Dra. Daniela Maria Ferreira** MÚSICA, SOCIABILIDADE E GOSTO MUSICAL: O ESPAÇO DO ROCK NO RECIFE DOS ANOS 1970 E 1980
Priscila Alencastre Lopes Santos Souza DO CONCERTO AO ESPETÁCULO: TENDÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO DAS PRÁTICAS SINFÔNICAS EM TEMPOS DE EMPREENDEDORISMO CULTURAL	**Laís Salgueiro Garcez** AMPLIANDO O CONCEITO DE DANÇA A PARTIR DO MARACATU DE BAQUE VIRADO	**Daniel Ferreira Wainer** ENTRE "FATOS FONOGRÁFICOS": ENSAIO SOBRE PRODUÇÃO MUSICAL E ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO
Lurian José Reis da Silva Lima SUÍTE POPULAR BRASILEIRA NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS: "ARTE", "POVO" E UMA SUÍTE "À BRASILEIRA"	**Daniel Andrés Romero Dávila** LA RAZÓN SUBJETIVA Y LA CATARSIS COLECTIVA EN LA DANZA: LA CONSTRUCCIÓN SENSIBLE DE UNA DRAMATURGIA CULTURAL CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA	**Mateus Marcílio de Oliveira** OS INSTRUMENTOS MUSICAIS *VINTAGE*: DISCUSSÕES INICIAIS SOBRE ORGANOLOGIA, AGÊNCIA E POLÍTICAS DE VALOR.
Tatyana Jacques SONORIDADES, SOCIALIDADES E A PRODUÇÃO DO SOM COMO REGIME DE PODER: REVISITANDO A NOÇÃO DE PAISAGEM SONORA DE MURRAY SCHAFER	**Lucienne Ellem Martins Coutinho** DANÇAS REGIONAIS & *BALLET* CLÁSSICO	**Flávio Garcia da Silva** A ETNOMUSICOLOGIA COMO PERSPECTIVA PARA A ANÁLISE DAS APROPRIAÇÕES CULTURAIS: ESTUDO DE CASO SOBRE O DISCO ROOTS DA BANDA SEPULTURA

QUARTA-FEIRA, 04 DE MAIO DE 2017

SALA 1	SALA 2	SALA 3	SALA 4
PAINEL 4 SOM PERIFÉRICO DE SÃO PAULO: LOCALIDADES, PARTICIPAÇÃO POLÍTICA E EXPANSÃO SONORA - AUMENTANDO O VOLUME	**PAINEL 6** DIÁLOGOS ETNOGRÁFICOS: CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO EM PORTO ALEGRE, EXPERIÊNCIAS E DESAFIOS TEÓRICO-METODOLÓGICO	**PAINEL 2** GRUPOS MUSICAIS, SOCIABILIDADE E REPERTÓRIO: EM BUSCA DE UMA ABORDAGEM ARTICULADA	**PAINEL 7** PRÁTICAS SONORAS ETNOGRAFIAS VARIADAS
Klaus Wernet OS GRUPOS DE PRÁTICA MUSICAL GUARANI – LOCALIDADES EM EXPANSÃO	**Paulo F. Parada** MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM PORTO ALEGRE: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA DA MEMÓRIA	**Marcos Câmara** PROJETO PARA O DOCUMENTÁRIO *CHOEUR D'HOMMES* JEAN BOUILLET: ANTES DE TUDO, UMA HISTÓRIA DE AMIZADE	**Luiza Aparecida Ferreira-Lia** POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E PRÁTICAS MUSICIAS NA CONFORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR NA AMÉRICA LATINA
Paulo Menotti Del Picchia DA LIGA DO FUNK AOS PAREDÕES DE SOM EM HELIÓPOLIS - AGÊNCIAS SOCIAIS DA MÚSICA	**Caetano Maschio Santos** MUSICALIDADES DE IMIGRANTES HAITIANOS EM PORTO ALEGRE: ABRINDO CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS ATRAVÉS DA PRÁTICA MUSICAL	**Guilhermina Lopes** A ARTICULAÇÃO ENTRE MÚSICA PARTICIPATIVA E APRESENTACIONAL NO CORO DA ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA	**Edwin Pitre-Vásquez** PRÁTICAS MUSICALES Y DANZÍSTICAS EM CONTEXTOS MEXICANOS: FANDANGO VERACRUZANO Y EL SON JAROCHO
Raquel Mendonça Martins O FUNK DA PERIFERIA DE SÃO PAULO E A TERRITORIALIDADE: SEGREGAÇÃO, TENSÕES E DEMARCAÇÃO DE ESPAÇO	**Pedro Fernando Acosta da Rosa** "UMA GRANDE JAM": AFROCENTRICIDADE, AGÊNCIA E PROTAGONISMO NEGRO NO SARAU SOPAPO POETICO EM PORTO ALEGRE/RS	**Juliana Soares** A DIVERSIDADE DAS PRÁTICAS MUSICAIS DAS BANDAS DE MÚSICA E SUAS ARTICULAÇÕES SOCIAIS: O CASO DA CORPORAÇÃO MUSICAL OPERÁRIA DA LAPA	**Cainã Alves** A BATERIA DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA DO BATEL COMO PRÁTICA MUSICAL NO CARNAVAL DO MUNICÍPIO DE ANTONINA/PR
Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque A "DANÇA DOS PRAIÁS" PANKARARU: PERFORMANCE INDÍGENA NA CIDADE DE SÃO PAULO	**Clarissa Figueiró Ferreira** A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MUSICAIS E PROFISSIONAIS NA CENA MUSICAL INDEPENDENTE DO RIO GRANDE DO SUL	**Andrey Faro de Lima** **Alice Emanuele da Silva Alves** O CARIBE E OS ESPAÇOS FESTIVOS EM BELÉM: CONSTRUÇÕES DA PAISAGEM URBANO-SOCIAL.	**Marcos Alan Costa Farias** É NO BAQUE DO TAMBOR: UMA BREVE ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA DO GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO
		Uirá Garcia, Wagner Santana, Isabelle Azevedo, Mariana M de S. Duarte, Marilia Cahino Bezerra, Esdras Sarmento, Katiusca lamara e Eurides Santos "MÚSICA POPULAR INDEPENDENTE NA PARAÍBA: CAMINHOS DA SUSTENTABILIDADE".	**Graciela Chamorro** TROCAS CULTURAIS ENTRE OS GRUPOS VERAJU E ÑEMONGO'I: UMA EXPERIÊNCIA MUSICAL COM O POVO KAIOWA

SALA 5	SALA 6	SALA 7
SESSÃO DE COMUNICAÇÃO REFLEXÕES METODOLÓGICAS **Mediadora: Suzel Reily**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** ETNOMUSICOLOGIA E CULTURA POPULAR **Mediadora: Glaura Lucas**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** MÚSICA E AÇÃO POLÍTICA **Mediador: Edilberto Fonseca**
Lino Camenietzki Amorim ETNOMUSICOLOGIA SIMÉTRICA? REFLEXÕES EM TORNO DO ESTUDO DE UMA PRÁTICA NÃO-ESTRANHA AO PESQUISADOR	**André Paula Bueno** AFRO-BRAZILIAN CLOWN TRADITIONS IN THREE REGIONS: 200 HUNDRED YEARS BREAKING STEREOTYPES IN A NON-WHITE MAJORITY COUNTRY.	**Marcelo Rubião de Andrade** CARNAVAL E O CARNAVALESCO: REPERTÓRIOS MUSICAIS E REPERTÓRIOS DE AÇÃO POLÍTICA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO
Hozana Reis Passos CAMINHOS POSSÍVEIS À PESQUISA DA INTERFACE SAÚDE E MÚSICA	**Flávia Camargo Toni** O BUMBA-MEU-BOI E AS TECNOLOGIAS DO MUSICAR LOCAL	**Gustavo José Jaques de Melo** **Ângela Elisabeth Lühning** ENTRE POLÍTICOS E POLÍTICAS PÚBLICAS: O SAMBA JUNINO E A LUTA POR RECONHECIMENTO ENQUANTO OBJETO CULTURAL E IMATERIAL DA CAPITAL BAIANA
Júlio César Silva Erthal ALGUNS PROBLEMAS ENFRENTADOS POR GRUPOS E MÚSICOS NO SEU TRABALHO: REFLEXÕES SOBRE UMA PESQUISA ETNOGRÁFICA EM ANDAMENTO	**Fábio H. G. Ribeiro** ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS BRASILEIROS E A CULTURA POPULAR CONTEMPORÂNEA EM PERFORMANCE	**Róger Eduardo Wiest** JUVENTUDE (DES)OCUPADA: AS NARRATIVAS SONORAS DA RESISTÊNCIA NAS OCUPAÇÕES ESTUDANTIS ENTRE REDES DO REAL/VIRTUAL
Rafael Branquinho Abdala Norberto REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS ACERCA DE UM "PÓS-CAMPO" ENTRE OS MÚSICOS DOS "BEIRADÕES" EM MANAUS (AM)	**Danielle Colares Lins** AMBIENTE, SOTAQUE E PODER NA MÚSICA DE RABECA PRODUZIDA EM PARINTINS E REGIÕES DE SERINGAIS	**Rafael Henrique Soares Velloso** CLUBE DO CHORO DE PELOTAS - TRADIÇÃO E LIBERDADE: PERSPECTIVAS POLÍTICAS, MUSICAIS E SOCIAIS
Michael Iyanaga POR UMA "ETNOMUSICOLOGIA GENEALÓGICA": REFLEXÕES SOBRE A HISTORICIDADE NA ETNOMUSICOLOGIA	**Gabriel Caio Correa Borges** A MÁXIMA DE ISIDORO: O SAMBA DE BUMBO COMO RAIZ NARRATIVA DA CANÇÃO PAULISTA	**Renato Moreira Varoni de Castro** NASCE UM TAMBOR CRIOULO PÓS-COTAS NA UFMA

QUINTA-FEIRA, 04 DE MAIO DE 2017

Sala 1	Sala 2	Sala 3	Sala 4
PAINEL 9 DAS EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS DECOLONIAIS EM MÚSICA: SEGUINDO PELA TRILHA DO ASÈ, DAS MESTRAS, RAPERAS LÉSBICAS E COMPOSITORAS NEGRAS	**PAINEL 1** Dança O CHÃO COMO MOTRIZ PARA AS PERFORMANCES POPULARES AFRO-AMERÍNDIAS	**PAINEL 8** ETNOGRAFIAS SONORAS	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** QUESTÕES DA MÚSICA POPULAR **Mediador: Pedro de Moura Aragão**
Laila Rosa, Iuri Passos, Adeline Seixas, Brenda Silva e Daniela Penna PROCESSOS CRIATIVOS E ARTIVISMOS FEMINISTAS ANTI-RACISTAS E DECOLONIAIS DE ASÈ	**Beatriz Borges Bastos** DANÇAS CIRCULARES DO RECÔNCAVO AFRO-BRASILEIRO	**Fábio Barbosa de Souza** A FUNÇÃO DA MÚSICA NA ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR: OBSERVAÇÕES SOBRE O RITUAL DE TROCA DE CORDÕES	**Eduardo Marcel Vidili** RUSSO E O PANDEIRO: ASPECTOS DE UMA TRAJETÓRIA ENTRE MARGINALIDADE E GLAMOUR
Ariana Mara da Silva O DECOLONIAL E AS *RAPERAS SUDACAS* NA AMÉRICA LATINA	**Elizia Cristina Ferreira** UMBIGO DO MUNDO – RODAS DE SAMBA E CAPOEIRA	**Francisco Vital Okabe** WALTEL BRANCO: OBRA E EXPERIÊNCIA MUSICAL	**Alexandre Santos de Azevedo** **Laila Rosa** APONTAMENTOS SOBRE UMA IDENTIDADE SONORA DO CHORO ARACAJUANO
Helen Campos Barbosa A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA CORPORIFICADA: ENEGRECER, GENERIFICAR E DESCOLONIZAR A ESCUTA	**Veronica Daniela Navarro** REPRESENTAÇÕES CORPORAIS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO: ATRAVESSAMENTOS ÉTNICOS E DE GÊNERO NA RODA DA COPLA ANDINA NO NORTE ARGENTINO E A RODA DE CAPOEIRA ANGOLA NO BRASIL	**Julio Cesar Matos Borba** **Edwin Pitre Vásquez** ESTILO DUETADO: O CHAMAMÉ EM MATO GROSSO DO SUL	**Paulo Vinícius Amado** A TRANSCRIÇÃO MUSICAL COMO EXERCÍCIO EPISTEMOLÓGICO: REFLEXÕES ACERCA DO USO DESSA FERRAMENTA EM PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE O CHORO
Harue Tanaka **Ligia Luís de Freitas** **Rosenilha Fajardo Rocha** MULHERES BRINCANTES DO COCO EM CENA: UMA ANÁLISE INICIAL SOBRE UM GRUPO DE PESQUISA EM GÊNERO E MÚSICA		**Deiselene Barros** UNA BREVE APROXIMACION AL SON AFROJAROCHO COMO IDENTIDAD MUSICAL EN MEXICO	**Alcides José Delgado Lopes** BATUKO E MATERNIDADE TRANSNACIONALIDADE
Paloma Palau Valderrama COLONIALIDAD Y DESCOLONIALIDAD EN LAS MEDIACIONES DE UNA MÚSICA AFROCOLOMBIANA		**Marília Raquel Albornoz Stein** **Alexandre Ravanello** **Mariane Kerber** **André Ferreira** REGISTROS ETNOMUSICOLÓGICOS COLABORATIVOS: NARRATIVAS GUARANI MBYÁ E CANTOS KAINGANG	**Mateus Berger Kuschick** A MÚSICA POPULAR URBANA DE ANGOLA (1959 A 2015) E SEUS ELOS COM O MERCADO DA *WORLD MUSIC*: DE *KOTAS* A *KASULAS*

Sala 5	Sala 6	Sala 7
SESSÃO DE COMUNICAÇÃO CENAS REGIONAIS **Mediadora: Ângela Luhning**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** MÚSICA INDÍGENA: **Mediadora: Rosângela Tugny**	**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO** MÚSICA E DANÇA NEGRA **Mediador: Reginaldo Gil Braga**
Marilia Santos BRASÕES QUE ECOAM, A REPERCUSSÃO ARMORIAL NA CENA MUSICAL DE PERNAMBUCO: MEMÓRIA, ESPAÇO E CULTURAS	**Ligia Raquel Rodrigues Soares** **Odair Giraldin** OS CANTOS DE CÀ (PÁTIO) DOS RÀMKÔKAMÊKRA/CANELA	**Ferran Tamarit Rebollo** BIOGRAFIA E MÚSICA NO CANDOMBLÉ
Fernando Henrique Machado Ávila **Reginaldo Gil Braga** MÚSICA REGIONAL DO RIO GRANDE DO SUL: COSMOPOLITISMO E O TRADICIONALISMO REGULAMENTADOR	**Edson Tosta Matarezio Filho** CANÇÕES DE ACONSELHAMENTO DA FESTA DA MOÇA NOVA DOS ÍNDIOS TICUNA	**Elizangela dos Santos Garcia** **PERFORMANCES E IDENTIDADES: GRUPOS PERCUSSIVOS DE MULHERES EM JOÃO PESSOA/PB**
Frank Sagica **Sonia Chada** MÚSICA, MERCADO E DIVERSIDADE CULTURAL: UM OLHAR SOBRE A CENA MUSICAL NOTURNA EM BELÉM/PA	**Victor André Martins de Miranda** RETOMADAS PATAXÓ: LÍNGUA, TERRA E CANTOS	**Wênia Xavier de Medeiros** PERSPECTIVAS HISTÓRICAS NA MÚSICA E DANÇA DAS CAMBINDAS BRILHANTES DE LUCENA (PB)
Francinaldo Gomes Paz Júnior ENTRE VELHAS E NOVAS IDENTIDADES: A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA LAMBADA INSTRUMENTAL NO PROJETO "MESTRES DA GUITARRADA" EM BELÉM DO PARÁ	**Maria Eugenia Dominguez** SONIDOS DE OTRO LUGAR: MÚSICA DE FLAUTAS ENTRE LOS CHANÉ DEL CHACO OCCIDENTA	**Érica Giesbrecht** ANOS DOURADOS DOS BAILES NEGROS: RECONFIGURAÇÕES DE ESPAÇO ATRAVÉS DAS EXPRESSÕES DE CORPOS DANÇANTES.
Leonardo Bodstein Benon **Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire** O ESTABELECIMENTO DO BAIÃO INSTRUMENTAL, ATRAVÉS DO "DELICADO", NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1950	**Pedro Paulo Salles** TXÍHALI, O BESOURO FEITICEIRO: UMA OCARINA NASAL DOS PARESI-HALITI	

PAINÉIS TEMÁTICOS ORGANIZADOS

PAINEL 1 > O CHÃO COMO MOTRIZ PARA AS PERFORMANCES POPULARES AFRO-AMERÍNDIAS

BEATRIZ BORGES BASTOS, ELIZIA CRISTINA FERREIRA E VERÔNICA DANIELA NAVARRO

Quando cá chegaram, em solo que chamaram de Américas, os colonizadores e os africanos escravizados por eles trazidos, encontraram-se com os povos da terra. Desse encontro, doloroso é verdade, temos distintas expressões culturais oriundas de múltiplas motrizes. A proposta do painel é que os trabalhos apontem para as potencialidades artísticas e filosóficas que essas performances possuem, para isso precisamos valorizar essas práticas, ver o quanto trazem de conhecimento e saberes, reconhece-las como verdadeiras formas de Arte, com filosofias próprias dos espaços e do chão em que elas ocorrem. Segundo o antropólogo argentino Rodolfo Kusch não há outra universalidade que a condição de estar ligado ao solo, sem esta conexão não tem sentido a vida. Atrás de toda cultura sempre está o solo, não uma coisa física simplesmente, mas algo invisível que não se toca e que pesa, ele é a única resposta quando se pergunta pela cultura, é por ele que se pertence a uma cultura. Nesse solo ameríndio, as motrizes africanas, a escravidão, a exploração dos povos e a sua resistência têm criado maneiras de *atuar* nesse mundo, em performances ditas populares nas quais os movimentos cotidianos são re-significados e reelaborados. Valorizá-las implica na descolonização do pensamento e das práticas sociais em que se vê emergir outras possibilidades de mundo, nas quais atuam como atores e *artistas* corpos ainda hoje invisibilizados, marginalizados e explorados. A despeito disso, seguem performatizando experiências verdadeiramente *expressivas*, isto é, experiências de liberdade e libertadoras nessa en- cruzilhada de tradições mimetizadas e projeto de resistência e de re-existência.

BEATRIZ BORGES BASTOS > DANÇAS CIRCULARES DO RECÔNCAVO AFRO-BRASILEIRO

O trabalho apresentado visou investigar nas danças de cultura popular afro-brasileira, a gestualidade presente nas movimentações remetendo a diversos núcleos de significações e a expressividade que traduzem potências libertadoras e experiências de vida. Como uma mulher, Soteropolitana, amante das danças, bacharel em humanidades, graduanda em Historia na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira e aluna especial do Mestrado em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Recôncavo, a partir das minhas reflexões, questionamentos, duvidas e ex- periências, articulo as mais diversas ciências humanas, cultura popular, performances corporais com a intenção de analisar as danças de cultura afro-brasileira e os saberes da roda. O corpo é coisa semovente, é o meio geral de ter um mundo, ora limitado aos gestos necessários de conservação da vida, ora brincando com os primeiros gestos, os sentidos próprios e os sentidos figurados, manifestando também por outro meio de estar no mundo, a dança. O estudo/vivência das danças populares brasileiras, em especial a chamada “dança afro” em suas mais variadas manifestações, lança um olhar sobre essas artes/performances do corpo afro-brasileiro para extrair dele, desse corpo que dança, seu modo de ser próprio, como ele estabelece sua síntese, seu poder de ser/ estar no mundo.

ELIZIA CRISTINA FERREIRA > UMBIGO DO MUNDO – RODAS DE SAMBA E CAPOEIRA

O trabalho a ser apresentado constitui um ensaio filosófico e poético sobre as rodas de samba e capoeira, baseado nas pesquisas antropológicas, da etnomusicologia e de outras áreas da humanidades, em documentários, músicas, na prática da capoeira angola e na vivência nas rodas de samba do recôncavo baiano. Intenta apreender a gestualidade da motriz bantu na cultura afro-brasileira nesses dois espaços. A cultura das pessoas está no seu passo, no jeito que as demais as vêm, disse uma importante artista sul-africana contemporânea (Mmapula Mmakgoba Helen Sebidi). Aqui se ensaia então, apreender com um pouco de poesia e filosofia, isso que está nos gestos das/ dos sambadeiras/ores, das/os angoleiras/os, analisando como nessas práticas fez eco o pensamento bantu, cantando antigas canções de novas maneiras, dançando danças ancestrais na contemporaneidade.

VERONICA DANIELA NAVARRO > REPRESENTAÇÕES CORPORAIS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO: ATRAVESSAMENTOS ÉTNICOS E DE GÊNERO NA RODA DA COPLA ANDINA NO NORTE ARGENTINO E A RODA DE CAPOEIRA ANGOLA NO BRASIL

O seguinte trabalho forma parte da pesquisa etnográfica que venho realizando como mulher, Argentina, filha da *Abya Yala*, dançarina, participante do Grupo *Nzinga de Capoeira Angola*, e aluna do Mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia. No intento de articular ciências sociais, processos criativos, docência, o ser aprendiz, professora, é que pretendo deixar aqui plasmadas minhas reflexões, questionamentos, duvidas, experiências e leituras sobre o transito Argentina-Brasil que me coloca hoje aqui. Intento identificar e analisar o espaço da roda dentro das performances populares como dispositivo motivador de novas possibilidades corporais inspiradas e representadas através dos fundamentos e cosmogonias afro-ameríndias. Identifico atravessamentos de gênero, e suas afetações nas corporeidades, especificamente nas rodas da capoeira "o feminismo angolero" termo criado no interior da própria roda pesquisada (Grupo Nzinga de Capoeira Angola). O estudo pretende visibilizar os aportes das culturas afro-ameríndias para os estudos de corpo e de revalorizar as performances populares como espaço privilegiado das artes na *Abya Yala*, fazendo analises das duas performances de maneira separada, porém complementarias, atenta aos processos de colonização e globalização posterior de ambos países nos quais se incerta a pesquisa (Brasil e Argentina).

PAINEL 2 > GRUPOS MUSICAIS, SOCIABILIDADE E REPERTÓRIO: EM BUSCA DE UMA ABORDAGEM ARTICULADA

MARCOS CÂMARA DE CASTRO E THIAGO GARCIA DOS SANTOS; GUILHERMINA LOPES E JULIANA SOARES DA COSTA SILVA

Em musicologia, a abordagem da partitura como autoridade máxima e objeto privilegiado, em detrimento da dimensão social da música, tem sido bastante questionada. Outras áreas afins, por sua vez, tomam a sociabilidade e o contexto cultural como ponto de partida. Entretanto, tais estudos muitas vezes deixam de lado aspectos estruturais, estilísticos ou sônicos que muito poderiam dizer sobre as relações em foco. Num esforço de superação de tal dicotomia, as comunicações deste painel procuram destacar a articulação entre esses vários pontos no contexto de três grupos musicais com muitos anos de existência, em distintos países: o *Choeur d'Hommes Jean Bouillet*, na França, o Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música, em Portugal e a Corporação Musical Operária da Lapa, no Brasil. As pesquisas dos autores são desenvolvidas no âmbito do projeto temático "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia" (FAPESP-UNICAMP/USP), cujo título faz referência ao conceito de *musicking*, desenvolvido por Christopher Small. Indicando ação e processo, o termo constitui um alerta para a necessidade de compreender a música a partir da consideração de todas as pessoas e aspectos envolvidos em sua produção, re- cepção, apropriação e circulação. Nessa perspectiva, destacamos, na história e na prática atual dos grupos estudados, a articulação entre repertório, sociabilidade, aprendizagem, contextos de atuação e relação com a comunidade. Observa-se a imbricação de aspectos aparentemente excludentes, como popular/erudito, música escrita/tradição oral, profis- sional/amador, música participativa/apresentacional e música de concerto/*Hausmusik*.

MARCOS CÂMARA DE CASTRO E THIAGO GARCIA DOS SANTOS > PROJETO PARA O DOCUMENTÁRIO: CHOEUR D'HOMMES JEAN BOULLET: ANTES DE TUDO, UMA HISTÓRIA DE AMIZADE

Quando se fala em etnomusicologia, a grande maioria dos trabalhos e pesquisas trata das práticas musicais não europeias, enquanto a musicologia tradicional, influenciada por uma ideologia que Cook definiu como "Maldição de Platão" (*Plato's Curse*), fixa-se sobretudo na partitura, num trabalho filológico, considerando a obra musical e seus compositores sem sua dimensão social, ou, como diria Bourdieu, como um fenômeno de "imaculada concepção". A vantagem de se abordar as atividades do Choeur d'Hommes Jean Bouillet (CHJB) sob a perspectiva etnomusicológica é que podemos analisar os contextos de produção, recepção, apropriação e circulação, na direção de uma abordagem "holística". A partir da realização de um documentário – primeira etapa do projeto –, pretende-se interpretar esta prática sob a ótica do fazer musical local – projeto temático FAPESP/USP/UNICAMP no qual esta comunicação está inserida – e as interfaces que o CHJB estabelece com o campo dito profissional do qual também participa. Serão utili- zadas as ferramentas da etnomusicologia, entendida como estudos musicais, ou no di- zer Ramón Pelinski, uma "etnomusicologia repatriada", ou "ethnomusicology at home" no dizer de Nooshin, ou ainda "ethnomusicalization of musicology" (Cook, 2008, apud Nooshin, 2011), que considerará a prática musical do CHJB como representante de uma tradição que remonta ao conceito de *Hausmusik* e das instituições de transferência tais como corais, bandas e fanfarras, que exerceram o papel histórico de proporcionar a vi- vência de um repertório que se tornou canônico na Europa, entre os séculos XIX e XX.

GUILHERMINA LOPES > A ARTICULAÇÃO ENTRE MÚSICA PARTICIPATIVA E APRESENTACIONAL NO CORO DA ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA

Em 1946 era fundado o coro do Grupo Dramático Lisbonense, ligado ao Movimento de Unidade Democrática, organização política de oposição ao governo salazarista. Seu repertório inicial eram as chamadas Canções Heroicas, composições relativamente simples sobre textos de crítica política de diversos poetas portugueses contemporâneos, escritas por seu fundador e regente, Fernando Lopes-Graça. A polícia política e a censura salazarista logo poribiram a sua apresentação pública. Como alternativa, Lopes-Graça iniciou a composição das Canções Regionais Portuguesas, sobre melodias de tradição oral. As Canções Heroicas continuaram a ser cantadas em convívios privados após os concertos, em associações estudantis, recreativas e inclusive em prisões. Mário Vieira de Carvalho, utilizando as categorias música "coloquial" e "apresentacional", propostas por Heinrich Besseler, destaca a atuação de Lopes-Graça nas duas vertentes, ressaltando, na primeira, relacionada às canções de intervenção, seu engajamento político e, na segunda, associada à sua música de concerto vocal e instrumental, a busca de autonomia estética. De maneira complementar, tomando, por sua vez, as categorias "participativa" e "apresentacional" propostas por Thomas Turino (2008), proponho interpretá-las como duas dimensões inseparáveis de seu trabalho junto ao coro, estando presentes socialização, educação e ativismo desde os ensaios até as apresentações públicas. Desde 1950, o coro integra a Academia de Amadores de Música. Utilizo, além da pesquisa bibliográfica, entrevistas por mim realizadas com alguns coralistas mais antigos e com o maestro José Robert, seu atual diretor e assistente de Lopes-Graça desde 1974 e relatos de minha experiência de participação no grupo, entre maio e julho de 2016.

JULIANA SOARES DA COSTA SILVA > A DIVERSIDADE DAS PRÁTICAS MUSICAIS DAS BANDAS DE MÚSICA E SUAS ARTICULAÇÕES SOCIAIS: O CASO DA CORPORAÇÃO MUSICAL OPERÁRIA DA LAPA

A banda de música seguramente é um dos conjuntos instrumentais mais disseminados pelo mundo. Algumas razões para isto são a sua extraordinária flexibilidade em servir a inúmeras demandas sociomusicais, sua singular adaptabilidade aos diversos repertórios e por funcionar como comunidades coletivas localizadas. A partir de uma etnografia da centenária *Corporação Musical Operária da Lapa de São Paulo*, busca-se identificar a diversidade dos contextos de atuação em que uma banda de música pode inserir-se, assim como os aspectos das relações dos músicos entre si e com a comunidade mais ampla a que servem. Através da observação participante, pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, consta- tou-se que a *Corporação Musical Operária da Lapa* é uma banda com alta disponibilidade a dimensões de caráter público e coletivo. Essas esferas de atuação contribuem para que a banda construa espaços de sociabilidade para seus membros e para a comunidade.

PAINEL 3 > MÚSICA E PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA NO RIO DE JANEIRO JHENIFER RAUL, LUCAS ASSIS, MATHEUS FERREIRA E PEDRO MENDONÇA; ARTUR COSTA LOPES, CREUZA DE ONIRÁ, LUCIANA ANDRADE, LUCIANA VIANA NEVES, LUIS CARLOS COSTA JUNIOR E JESSICA RIBEIRO FERREIRA; JULIANA CATININ, ALEXANDRE DIAS, ALICE EMERY, ELZA CARVALHO E DIOGO BEZERRA DO NASCIMENTO

A compreensão do universo acústico/social de uma realidade pode funcionar como ferramenta considerável para a etnomusicologia atual, ainda mais quando os meios empregados contam com a participação de agentes que buscam um diálogo horizontal, visando responder a interesses comuns ao entorno. Seguindo esta linha de raciocínio, este painel propõe apresentar três grupos compostos por pressupostos da pesquisa-ação participativa. Segundo diferentes realidades e eixos temáticos, os três coletivos integram atividades de movimentos populares com práticas da academia e vice-versa, tendo como objetivo a transformação da realidade local. A análise dos contextos mu- sicais como objeto foi um ponto em comum observado, no qual as conjunturas foram alguns eventos de Rock, um Sarau e uma prática musical coletiva. Desta forma, outras questões foram investigadas, sobretudo, relacionadas à ocupação do espaço público, geração de conhecimento através da ação, ancestralidade africana, diálogo inter-re- ligioso e atuação feminina. Neste sentido, de que modo os métodos aplicados, bem como as criticas sociais realizadas - reveladas nos três artigos – contribuem para o pa- norama atual da etnomusicologia urbana? Como criar um ambiente de construção de conhecimento tendo como base a práxis sonora? Os argumentos exibidos destacam que estes modelos de pesquisa etnomusicológica, embora forneçam produtos como artigos, documentários ou seminários, não é estático, está submetido a constante autoavaliação, devido à sua estrutura que valoriza a longa duração, proporcionando reflexões conflitantes de acordo com o tempo, fato que auxilia em um entendimento mais aprofundado dos assuntos abordados.

JHENIFER RAUL, LUCAS ASSIS, MATHEUS FERREIRA E PEDRO MENDONÇA > A QUESTÃO DA MULHER E DA ANCESTRALIDADE NEGRA NO SARAU DIVERGENTE: REFLEXÕES A PARTIR DE UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA

Pesquisa-ação participativa realizada no Sarau Divergente, espaço político-artístico do Rio de Janeiro de maioria negra e periférica, o projeto busca se adaptar a realidade epis- temológica e metodológica deste Sarau, construindo sua etnografia em caráter coletivo e dialógico inspirado principalmente no projeto Musicultura, amplamente difundido na etnomusicologia contemporânea. Para tal tarefa o grupo conta com a participação de mais três jovens negros moradores de periferia e protagonistas artísticos e políticos dos movimentos estudados, além do aluno de doutorado em etnografia das práticas musi- cais do programa de pós-graduação em música da Unirio. Neste artigo o grupo busca refletir sobre duas questões específicas tratadas por nós como central na compreensão deste espaço de música, poesia e debate político – a sua relação com a ancestralidade negro-africana, e o papel da mulher dentro do Sarau. Por fim buscamos refletir sobre o nosso papel enquanto pesquisadores *insiders* e as potências e problemáticas de ocupar este lugar, principalmente no que diz respeito ao retorno direto dos conhecimentos pro- duzidos a partir de nossas reflexões e seus possíveis impactos políticos na construção deste espaço para nós fundamental na luta contra o Genocídio do Povo Negro.

ARTUR COSTA LOPES, CREUZA DE ONIRÁ, LUCIANA ANDRADE, LUCIANA VIANA NEVES, LUIS CARLOS COSTA JUNIOR E JESSICA RIBEIRO FERREIRA > MÚSICA E DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO

Este artigo apresenta – a partir de uma pesquisa-ação participativa – algumas reflexões construídas pelo grupo de estudos Templo Cultural, localizado em Duque de Caxias (RJ). Neste texto, apresentamos argumentos de como o diálogo, através da prática musical e seus desdobramentos (diálogo sonoro), contribuiu para a consolidação do referido grupo em sua fase inicial. A fim de encontrar pistas para respostas ao questionamento "É possível promover o diálogo inter-religioso através da música?", destacamos porque algumas práticas se tornaram significativas para o coletivo, que, embora não seja constituído apenas por atividades que fomentem práticas musicais, tem proporcionado assunção de ações dentro da referida região, tais como encontros inter-religiosos e censos sobre intolerância religiosa. Durante a pesquisa, algumas ideias foram de fundamental importância, como, por exemplo, a categoria de trabalho acús- tico (Araújo), a experiência de diálogo para a transformação social (Freire) e a ideia de violência simbólica (Bourdieu). Este aporte teórico estruturou algumas análises das atividades do Templo Cultural, bem como serviu de suporte para debates posteriores

JULIANA CATININ, ALEXANDRE DIAS, ALICE EMERY, ELZA CARVALHO E DIOGO BEZERRA DO NASCIMENTO > MÚSICA E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NA MARÉ; UMA ETNOGRAFIA PARTICIPATIVA

Após trabalho anterior sobre a ocupação militar na Maré em razão dos eventos esportivos internacionais (2014, 2016), e sua influência no cotidiano local, em particular a música, a pesquisa procura enfatizar atualmente outra perspectiva de ocupação: a ocupação cultural das ruas locais por iniciativas de moradores. Para tal, escolhemos como estudo de caso os eventos de rua Rock em Movimento e Maré de Rock, realizando a partir de maio de 2016 saídas de campo, interlocução com os organizadores dos eventos, entrevistas, filmagens e registros fotográficos, além de discussão de literatura pertinente ao tema. Geralmente, os eventos em foco trazem abordagens sobre o con- texto político-social expresso através da música, e por vezes, debates realizados com intuito de se desenvolver uma política conscientizadora no contexto da favela. Nos referidos eventos não se apresentam apenas bandas de rock, sendo discutidos temas relacionados à descriminalização da favela, preconceito racial, exclusão social etc. A pesquisa compreende análise das músicas apresentadas nesses eventos, suas temáticas e posições políticas, e as relações e comportamentos dos participantes entre si, com a música e com o espaço que ocupam. Também será observado que tipo de organização e público caracterizam o evento. A ocupação das ruas se mostra importante por incentivar a produção cultural local, além de, nos casos do Rock em Movimento e Maré de Rock, terem uma proposta de crítica social presente nos eventos. A pesquisa reflete, enfim, sobre a intervenção pública das ocupações sobre o cotidiano da Maré, buscando construir um conhecimento sobre essa ação, destacando a importância de se ocupar um espaço e fazer dele um movimento que gera impactos sociais.

PAINEL 4 > SOM PERIFÉRICO DE SÃO PAULO: LOCALIDADES, PARTICIPAÇÃO POLÍTICA E EXPANSÃO SONORA - AUMENTANDO O VOLUME

KLAUS WERNET, PAULO MENOTTI DEL PICCHIA E RAQUEL MARTINS

Neste "painel temático organizado" são apresentados os trabalhos dos pesquisadores Klaus Wernet, Paulo Menotti Del Picchia e Raquel Martins. Nos três trabalhos em questão temos três problemáticas em comum: a importância da localidade; a produção de gêneros musicais típicos da periferia e feitos pela periferia, assim como; a organização de grupos de prática musical e a teia de relações criadas deste fato. Destes elementos em comum, eixo unificador dos artigos, somos lançados à um contexto onde produ- ções periféricas e meios tecnológicos para a execução e produção de músicas surgem como grandes agenciadores na propagação de pensamentos críticos, reivindicações e busca de ampliação de espaços sonoros. Assim contribuindo para o desenvolvimento da cidadania e aumentando o volume das vozes emudecidas pela desigual estrutura social brasileira dando espaço para a expressão do anseio e indignação de indivíduos segregados e estigmatizados socialmente

KLAUS WERNET > OS GRUPOS DE PRÁTICA MUSICAL GUARANI – LOCALIDADES EM EXPANSÃO

Nas últimas duas décadas o número de grupos musicais formados por Guaranis vem aumentando significativamente. Estes grupos executam diversos gêneros musicais e conseguem cada vez mais uma inserção em diferentes contextos para se apresentarem. Inseridos nesta teia de relações, dentro deste "mundo musical" (Becker, 1982), forjam uma localidade para a atuação musical, a troca de informações e o engajamento político. A localidade aqui compreendida principalmente pelo eixo afetivo e relacional (Appadurai, 1996) surge como crucial elemento que propicia a gênese e manutenção destes grupos, que nela encontram o terreno fértil que amplia a capacidade de reivindicações e de prática da cidadania pelos Guaranis.

PAULO MENOTTI DEL PICCHIA > DA LIGA DO FUNK AOS PAREDÕES DE SOM EM HELIÓPOLIS - AGÊNCIAS SOCIAIS DA MÚSICA

Este trabalho apresenta os primeiros resultados de uma trajetória etnográfica que percorre o universo do funk na cidade de São Paulo, investigando a agência social da música nesse gênero tão fundamental para a juventude urbana contemporânea. Esta trajetória está conectada com alguns conceitos importantes da etnomusicologia atual e da antropologia da arte. De um lado, a noção de "musicar" (*musicking*) de Christopher Small que propõem um alargamento das possibilidades de estudar o fazer musical de diferentes grupos sociais; de outro lado, temos a teoria da agência formulada por Alfred Gell, na qual se configura um campo da antropologia da arte atento às agências sociais dos objetos artísticos. Apresento um percurso metodológico que se divide em três momentos etnográficos: as reuniões da Liga do Funk; a observação de práticas criativas dentro do estúdio com dois MCs frequentadores da Liga; a vivência do funk nas ruas nos paredões de som (*sound systems*) de Heliópolis.

RAQUEL MENDONÇA MARTINS > O FUNK DA PERIFERIA DE SÃO PAULO E A TERRITORIALIDADE: SEGREGAÇÃO, TENSÕES E DEMARCAÇÃO DE ESPAÇO

Nesta comunicação abordarei o fazer musical do funk produzido nas periferias de São Paulo e sua relação com o espaço urbano. O funk, desde seu surgimento nos anos 80 na cidade do Rio de Janeiro até a atualidade, suscita polêmica e tensão entre funkeiros e setores conservadores da sociedade. Apesar desse conflito, o funk se torna cada vez mais presente no espaço urbano e não apenas nas periferias. Funkeiros se utilizam de dispositivos sonoros como carros de som, celulares e caixas de som para tocar os hits interpretados pelos MCs da "moda" em diferentes locais, extravasando os limites das suas localidades. O fazer musical da cena funk de São Paulo, caracterizado principal- mente pela ostentação e erotização, sugere uma forma de provocação, de invasão de espaço alheio e de demarcação de território. Para basear-me teoricamente recorrerei às análises de Stuart Hall acerca de "sistemas de representação" e dos "códigos cul- turais" (Hall, 2016), como também ao conceito de hipermodernidade desenvolvido por Gilles Lipovetsky (2011) entre outros autores. O artigo contribuirá para o debate sobre como o fazer musical do funk das periferias de São Paulo pode ser compreendi- do como forma expressar anseios e indignação de indivíduos segregados e estigmati- zados em razão de suas localidades e origens, por meio da demarcação de território.

PAINEL 5 > ETNOGRAFIAS DO MUSICAR LOCAL NA CIDADE
ESTÊVÃO AMARO DOS REIS, RENAN MORETTI BERTHO E PAOLA LAPPICY

Historicamente, a etnomusicologia se debruçou sobre os estudos de sociedades distantes, explorando sonoridades inesperadas e diferentes ideias sobre o fazer musical. Entretanto, é crescente o número de estudos realizados em espaços urbanos, ou seja, contextos nos quais o(a) etnomusicólogo(a) possui proximidade e familiaridade com o campo de pesquisa. Na introdução de Heartland Excursions (1995), por exemplo, Bruno Nettl menciona que em 1993 a conferencia internacional de etnomusicologia teve como um dos principais tópicos a "etnomusicologia em casa". Segundo o autor, um grande passo para legitimar a capacidade de contemplação de nossa própria socie- dade. Baseado nesta discussão, o presente painel, apresenta três etnografias realizadas em contextos urbanos, próximos - e por vezes inerente - à realidade dos pesquisado- res. Com o objetivo de refletir sobre os processos desencadeados a partir da relação estabelecida entre a localidade e as práticas musicais nela inseridas, Estevão Amaro dos Reis apresenta um relato etnográfico da Festa de Congado da Família Ferreira, apoiado nos conceitos de performance participativa (Turino, 2008) e comunidades de prática (Wenger, 1998).Os modelos de participação também são abordados por Renan Bertho, que observa nas rodas de choro praticadas em São Carlos relações entre esse conteúdo teórico e categorias nativas como responsabilidade e compromisso. Paola Lappicy aborda os processos musicais que permeiam a jornada de trabalho de catado- res de lixo em São Paulo, por meio da compreensão da música como parte do cotidia- no (Denora, 2000), e buscando diálogos entre o musicar e localidade.

ESTÊVÃO AMARO DOS REIS > PERFORMANCE PARTICIPATIVA E COMUNIDADE DE PRÁTICA: A FESTA DE CONGADO DE SÃO BENEDITO DA FAMÍLIA FERREIRA

Alinhado ao Projeto Temático "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia, da Universidade Estadual de Campinas e da Universidade de São Paulo, este trabalho reflete sobre os processos desencadeados a partir da relação estabelecida entre a localidade e as práticas musicais nela inseridas. A localidade aqui será compreendida como um espaço físico específico (Finnegan, 1989) e apoiado nos conceitos de performance participativa (Turino, 2008) e comunidades de prática (Wenger, 1998), apresentaremos uma breve etnografia da Festa de Congado da Família Ferreira de Olímpia, São Paulo.

RENAN MORETTI BERTHO > PARTICIPAÇÃO, LOCALIDADE E COMPROMISSO EM UMA RODA DE CHORO

Academia do Choro é um grupo que se reúne periodicamente para tocar choro em bares e casa noturnas de São Carlos, SP. O evento, nomeado pelos participantes como "roda de choro", é um híbrido entre uma apresentação formal e um fazer musical participativo, onde imperam valores como respeito e responsabilidade. No presente trabalho construo apontamentos e paralelos entre a performance observada nessas rodas e os conceitos de "performance participativa" e "performance apresentacio- nal", propostos por Thomas Turino (2000 e 2008). Com o intuito de problematizar esta polarização, serão apresentados dados etnográficos coletados ao longo de minha pesquisa de mestrado junto ao grupo mencionado. Deste modo, busco observar as possibilidades de participação e traçar relações entre o choro praticado nas rodas e o conceito de localidade, que vem sendo formulado pelo projeto temático *O Musicar Local – Novas trilhas para etnomusicologia*.

PAOLA LAPPICY > O QUÊ CANTAM OS CATADORES – UMA ETNOGRAFIA DE UM MUSICAR URBANO

Pretendo abordar, nessa comunicação, os processos musicais que permeiam a jornada de trabalho de catadores de lixo em São Paulo. Para os catadores que conheci e pude acompanhar, a música faz parte do cotidiano do trabalho. Venho tentando buscar um entendimento da música dentro do contexto do lixo, por meio de um estudo etnográfico sobre usos da música no ofício de catadores de lixo e seus desdobramentos no cotidiano destes. Nesta comunicação, abordo o processo de quatro catadores os quais eu tenho acompanhado e algumas de suas relações musicais no espaço urbano de São Paulo. Abordo, nessa comunicação, as vozes, os silêncios e os passos de Macaro, Elizabete, Antonio Carlos e Pedro, por meio de uma compreensao da musica como cotidiana (Denora, 2000) e um dialogo com a concepcao de localidade no musicar.. Enquanto seus cantos e silencios se tornam parte ativa da paisagem sonora da cidade de Sao Paulo, percebo a música cotidiana que circunda esses catadores colocada em diversos usos e mobilizada de tal forma que se torna produtora da vida social dos mesmos.

PAINEL 6 > DIÁLOGOS ETNOGRÁFICOS: CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO EM PORTO ALEGRE, EXPERIÊNCIAS E DESAFIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

REGINALDO GIL BRAGA – ORG., PAULO F. PARADA, CAETANO MASCHIO SANTOS, PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

O "encontro etnográfico", tal como definido pela antropóloga Mariza Peirano implica subjetividades, portanto as dimensões dialógica e participativa nas etnografias recentes são decorrência da busca pela eliminação das hierarquias e assimetrias de poder instituídas no passado, entre pesquisadores e pesquisados e nas representações etnográficas. Por isso, propomos neste painel, os "diálogos etnográficos" empreendidos como os encontros dos etnomusicólogos consigo mesmos (as identidades) e com as alteridades, onde os pesquisadores permitiram-se às experiências e aos desafios teóricometodológicos do trabalho de campo cara a cara. Nesse sentido, podemos vislumbrar nas diferentes experiências etnográficas deste painel, um corpus teórico e empírico sustentado por metodológicas e referenciais atualizados da etnomusicologia brasileira e internacional. A dimensão "sui generis" de cada encontro decorre das experiências particulares no espaço temático comum em que se discute etnografia, cidadania e participação. Assim, temos os trabalhos de: Pedro Acosta, " 'Uma grande Jam'. Afrocentricidade, agência e protagonismo negro no sarau sopapo poético em Porto Alegre, RS"; Paulo Parada, "Memória e esquecimento em Porto Alegre: por uma etnomusicologia da memória" e Caetano Maschio, Musicalidades de imigrantes haitianos em Porto Alegre: abrindo caminhos teórico-metodológicos através da prática musical". Chamamos à atenção para os aspectos da inserção, participação e das ações empreendidas de cada pesquisador em termos de colaboração, dialogismo e envolvimento com indivíduos e grupos, questões étnico-raciais, migrantes categorias profissionais, etc. Propomos este painel temático a partir de três experiências etnográficas em desenvolvimento dentro do Etnomus - Núcleo de Pesquisas em Música do Brasil e América Latina do PPGMUS UFRGS.

PAULO F. PARADA > MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM PORTO ALEGRE: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA DA MEMÓRIA

Esta comunicação aborda a construção de uma "etnomusicologia da memória" (Shelemay, 1998), articulando esta fundamentação teórico-metodológica com a etnografia que desenvolvo. Considero o contexto local da cidade de Porto Alegre, músicos que tocam ou tocaram na noite e que hoje têm acima de sessenta anos de idade, pertencendo ao que chamamos de "velha guarda musical" – termo sugerido por eles para nomeá-los enquanto grupo de pessoas. Esses músicos frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul e Casa do Artista Rio-grandense, dentre outros espaços de convivência, como bares da cidade, rodas de conversa e música, etc. Procuro debater o esquecimento social em que se encontram alguns músicos locais, utilizando conceitos de autores da etnomusicologia, como cosmopolitismo musical e intimidade musical (Feld, 2012). Os resultados parciais, incluem a reconstituição da obra e traje- tória desses músicos, proporcionando retornos colaborativos através de ações sociais: a assessoria em relação aos direitos autorais e registros de composições, inserção da obra desses músicos no ciberespaço, difusão de suas composições, fonogramas e nomes nos meios de comunicação locais, dentre outros.

CAETANO MASCHIO SANTOS > MUSICALIDADES DE IMIGRANTES HAITIANOS EM PORTO ALEGRE: ABRINDO CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS ATRAVÉS DA PRÁTICA MUSICAL

O presente trabalho constitui uma pesquisa etnomusicológica entre imigrantes haitianos na cidade de Porto Alegre (RS), desenvolvida no âmbito do programa de mestrado em Etnomusicologia/Musicologia da UFRGS. Uma questão candente da realidade mundial e brasileira há alguns anos, o tema da migração já era apontado por Travassos (2003) como uma das áreas exigindo a atenção dos etnomusicólogos brasileiros. O objetivo da pesquisa é investigar e dialogar com as musicalidades desses imigrantes negros, buscando desconstruir uma visão que exotiza sua cultura e identidade frequentemente de forma preconceituosa, ao mesmo tempo chamando a atenção para sua condição de indivíduos globalizados, ainda que sob determinadas condições de vulnerabilidade social e econômica. O início de meu trabalho de campo se deu através da prática musical com Alix Georges, imigrante e músico haitiano residente na cidade há mais de dez anos, buscando colaborar com sua carreira artística e assim retribuir sua colaboração com a pesquisa. As composições de Alix, nossos ensaios e conversas acabaram por demonstrar uma musicalidade diversa, poliglota e que não se reduzia à uma visão tradicional da cultura haitiana, mas apontava fortemente na direção da ideia de cosmopolitismo, como discutida por Feld (2012) e Stokes (2007). Busco no presente texto apontar como as chaves para a compreensão dessa experiência cosmopolita podem ser buscadas na experiência da diáspora negra e daquilo que Gilroy (1993) conceituou como o Atlântico Negro.

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA > "UMA GRANDE JAM": AFROCENTRICIDADE, AGÊNCIA E PROTAGONISMO NEGRO NO SARAU SOPAPO POETICO EM PORTO ALEGRE/RS

O presente artigo busca analisar uma experiência musical negra no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, o Sarau Sopapo Poético, que resulta da própria experiência histórica, social, política, musical e literária de um sistema cultural africano na diáspora. Além disso, partimos de dois lados: crítico e utópico em algum sentido; e outro realista, alicerçados nas produções de conhecimento no campo acadêmico que vão de encontro às perspectivas racistas que classificam a literatura negra como militante. Para tal empreitada utilizamos o método etnográfico, aliado a entrevista semiestrutura e observação participante realizada entre 2016 e 2017. Como referencial teórico, faço uma "montagem" a partir de Molefe Asante (2014), Eduardo Bonilla - Silva (1997), José Carlos do Anjos (2016) e José Jorge de Carvalho (2006). Acreditamos que os mestres tradicionais tem algo a nos dizer, assim como, os intelectuais negros que fazem parte de uma tradição acadêmica. Mostramos que os negros são importantes não apenas como objeto de pesquisa. Por essa razão nos posicionamos aqui a favor das cotas e a favor de uma Etnomusicologia Afrocentrada.

PAINEL 7 > PRÁTICAS SONORAS

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ – ORG., LUIZA APARECIDA FERREIRA-LIA, EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, CAINÃ ALVES

O fio condutor deste painel temático são as práticas sonoras analisadas em três pesquisas realizadas por integrantes do GRUPENTO da UFPR, as quais propõem entender quais são os elementos capazes de influenciar estas práticas. Na busca de identificá-los o primeiro artigo efetua uma análise das política pública de cultura e práticas musicais em Coyoacán, Cidade do México e verifica as implicações destas para a conformação do campo de música popular na América Latina. O segundo artigo ao tratar Práticas Musicais e dancísticas em contextos mexicanos analisa o Fandango Veracruzano e o Son Jarocho. Para isto discute a reinvenção de uma prática musical tradicional onde a dança tem um papel importante. Este novo momento da tradicição está acampado por um forte apelo midiático que merece ser estudado. No terceiro artigo são apresentados os aspectos que envolvem a prática musical na bateria de uma das escolas participantes do carnaval da cidade de Antonina, Estado do Paraná, a Escola de Samba do Batel. As reflexões são subsidiadas pelos teóricos latinoamericanos que tem se debruçado sobre a temática.

LUIZA APARECIDA FERREIRA-LIA > POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E PRÁTICAS MUSICIAS NA CONFORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR NA AMÉRICA LATINA

Este artigo apresentada os resultados dos estudos permanentes efetuados no Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná - GRUPETNO e da pesquisa de pós-doutoramento realizada entre 2015 e 2016 na Escuela Nacional de Antropología e Historia da Cidade do México como bolsista da CAPES. A análise se insere na área de Etnomusicologia, linha Pesquisa de Política Pública de Cultura para a Música Popular e busca entender como a Política Pública de Cultura influencia as Práticas de Música e na conformação Campo da Música Popular Latinoamericana. O resultado obtido se deu a partir das interpretação das apresentações musicais ocorri- das em Coyoacán, cidade que compõe a capital mexicana, no período de 1997 a 2012 e serviram para corroborar que o estágio em que se encontra o desenvolvimento das Políticas Culturais deste espaço territorial é a Privatização Neoconservadora. O aporte teórico advindo dos estudos de García Canclini, somados aos de Bonfil, Sans, Frith, Díaz Camacho, Trotta, Napolitano, Vergara Figueroa, Silva Queiroz, Sandroni, Araujo, Blacking, Miceli, Rubim e Calabre, forneceram os subsídios para discussão proposta pela VIII ENABET ao trazer o panorama da Música Popular e suas imbricações no cenário mexicano, os quais servem não só como referências mas também contribuem para o pensar dos pesquisadores da temática no Brasil.

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ > PRÁTICAS MUSICALES Y DANZÍSTICAS EM CONTEXTOS MEXICANOS: FANDANGO VERACRUZANO Y EL SON JAROCHO

El articulo aborda las prácticas musicales observadas en el estado de Veracruz – México, donde la tradición del Fandango y el Son Jarocho poseen características en su expressión musical-danzística. Son las maneras de tocar, cantar, versar, vestir, bailar, construir sus instrumentos. La popularización midiática en las últimas dé- cadas se coloca como un fenómeno. Y surge una pregunta ¿Si la amplia difusión que tiene el Son Jarocho beneficia la conservación y reconocimiento de la tradición musical y festiva? La reflexión se basa en la noción de práxis cultural de Zygmunt Bauman (2014) y busca explorar las discusiones sobre la cultura y la música de Bruno Nettl (1983). Esta investigación hizo parte de un proyecto de posdoctorado en la Facultad de Música de Universidad Nacional Autonoma de México – UNAM, durante 2015-2016.

CAINÃ ALVES > A BATERIA DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA DO BATEL COMO PRÁTICA MUSICAL NO CARNAVAL DO MUNICÍPIO DE ANTONINA/PR

O presente artigo se insere na área de Etnomusicologia e apresenta aspectos que envolvem a prática musical na bateria de uma das escolas participantes do carnaval da cidade de Antonina, Estado do Paraná, a Escola de Samba do Batel. Para realização do estudo foi analisado o processo no qual os novos integrantes da bateria aprendem as células rítmicas pré- existentes. Realizei uma análise dessas células para demonstrar como ocorre a execução e o aprendizado. O referencial teórico está amparado nas perspectivas dos campos sociológico e etnomusicológico, especificamente nos trabalhos de Merriam (1964), García-Canclini (2008), Nettl (1983), Ikeda (2015) e Oli- veira Pinto (2001), aliados à abordagem antropológica de Faria & Nascimento (2000). A pesquisa possui relevância por considerar que, o Enredo e os Sambas Enredos são, atualmente, influenciados por fatores externos que impulsionaram transformações no gênero musical na cidade, e portanto, na Escola de Samba. O estudo traçou a iden- tidade cultural do agrupamento carnavalesco da Escola que se fundamenta através da prática musical.

PAINEL 8 > ETNOGRAFIAS SONORAS
EDWIN PITRE-VÁSQUEZ – ORG., FÁBIO BARBOSA DE SOUZA, FRANCISCO VITAL OKABE E JULIO CÉSAR MATOS BORBA E EDWIN PITRE-VÁSQUEZ

O painel apresenta três etnografias sonoras realizadas pelos autores, a partir do trabalhos das pesquisas de campo ainda em andamento para o mestrado em Música da Universidade Federal do Paraná, participam também do GRUPETNO-UFPR. São resultados preliminares que contém informações e reflexões sobre a função música na capoeira da Academia de Capoeira Praia de Salvador, a atuação do músico Walter Branco e sua importância para a cena da música brasileira e a discussão sobre o Chamamé instrumental feito em Mato Grosso do Sul, suas origens e desenvolvimento de uma característica local, chamada de “Estilo Duetado”, suas características musicais e extra-musicais. Os atores apresentam a problemática de cada objeto dentro da perspectiva da Etnomusicologia o que corrobora para o avanço de novas pesquisa no campo da música popular.

FÁBIO BARBOSA DE SOUZA > A FUNÇÃO DA MÚSICA NA ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR: OBSERVAÇÕES SOBRE O RITUAL DE TROCA DE CORDÕES

O presente trabalho tem como objetivo analisar a função da música no ritual de troca de cordões da Academia de Capoeira Praia de Salvador, dialogando dentro do campo da Etnomusicologia. Para a realização do trabalho, usamos a etnografia feita no evento chamado 'Taça Limão', maior evento do grupo. Constatamos que dentro do ritual observado, a música provoca nos participantes um 'Estado de Axé', o qual está relacionado as funções propostas por Alan P. Merriam (1964), além de observarmos uma função geral de 'agradar ao líder'. Com esse trabalho, pretendemos contribuir com a discussão entre as funções da música e os efeitos que ela provoca dentro da Capoeira.

FRANCISCO VITAL OKABE > WALTEL BRANCO: OBRA E EXPERIÊNCIA MUSICAL

Este artigo é parte da pesquisa em etnomusicologia, ainda em andamento, a respeito da obra de Waltel Branco e sua experiência como músico. Durante sua carreira, Waltel Branco atuou em diversas funções (arranjador, compositor, produtor, instrumentista, professor), em diferentes localidades do mundo e se envolveu com uma grande va- riedade de estilos musicais. É comum encontrar, em textos sobre o músico, adjetivos como "completo", "plural", bem como "oculto" – pois sua vasta obra se encontra parcialmente desconhecida e em constante descoberta. A pesquisa em andamento tem como objetivo apresentar a produção musical de Waltel Branco e verificar de que ma- neira se aplicam, neste músico, os preceitos desenvolvidos pelo etnomusicólogo John Blacking (1995) sobre música, cultura e experiência. Como a pesquisa se encontra em andamento, ainda não foram encontrados resultados e o presente artigo apresenta aspectos historiográficos e extramusicais do músico Waltel Branco, propondo uma discussão entre a formação musical, a prática musical e a experiência de um compo- sitor, arranjador e instrumentista brasileiro vivo. A proximidade com o músico e a realização de uma entrevista complementaram as informações encontradas em fon- tes publicadas. Pretende-se contribuir com a área da etnomusicologia, acrescentando uma abordagem sobre o tema da experiência e sobre a obra de Waltel Branco, ainda parcialmente desconhecida, apesar de sua grande contribuição para a música do Brasil e do mundo. Futuras pesquisas sobre a música de Waltel Branco encontrarão subsí- dios neste trabalho e assim se poderão realizar estudos com maior profundidade.

JULIO CÉSAR MATOS BORBA E EDWIN PITRE-VÁSQUEZ > ESTILO DUETADO – O CHAMAMÉ EM MATO GROSSO DO SUL

O presente artigo propõe a discussão sobre o Chamamé instrumental feito em Mato Grosso do Sul, suas origens e desenvolvimento de uma característica local, chamada de "Estilo Duetado", suas características musicais e extra-musicais (Blacking, 1974). A pesquisa de campo ainda em andamento utiliza uma etnografia na cidade de Campo Grande - MS, junto aos músicos e pesquisadores diretamente relacionados com o estu- do do Chamamé presente na região. Aborda a prática musical dos chamamezeiros nas décadas de 1960 e 1970 (Gonçalves, 2014) um tema que ainda possui poucos estudos etnomusicológicos no Brasil (Higa, 2010). As conclusões preliminares possibilitaram entender que existe inovação na maneira de compor e interpretar o chamamé instrumental no Estado.

PAINEL 9 > DAS EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS DECOLONIAIS EM MÚSICA: SEGUINDO PELA TRILHA DO ASÈ, DAS MESTRAS, RAPERAS LÉSBICAS E COMPOSITORAS NEGRAS

LAILA ROSA – ORG., ARIANA SILVA, HELEN CAMPOS E JORGETE LAGO

O nosso painel deseja mobilizar escutas a partir de corpos e sonoridades de mulheres majoritariamente negras, seus protagonismos, enfrentamentos e diálogos teórico-metolodógicos feministas, dentro da perspectiva dos feminismos decoloniais, negro e interseccional, tecendo um diálogo interdisciplinar entre etnomusicologia, estudos feministas e comunicação. São 4 trabalhos que podem ser divididos em dois blocos: 1. das tradições revisitadas: que contempla a dimensão do sagrado, do *Asè* como fundamento religioso de matriz africana norteador da criação musical de uma trilha sonora colaborativa entre a pesquisadora e compositora Laila Rosa e o mestrando em etnomusicologia e alagbè do Terreiro Gantois, Iuri Passos e suas alunas o Projeto Rum Alagbè, para coleção de moda da designer Carol Barreto, intelectual e feminista negra; Os protagonis- mos das mestras da cultura popular em Belém do Pará, seus enfrentamentos cotidianos e invisibilizações, e como as categorias gênero e raça, bem como, o feminismo negro podem contribuir para uma compreensão decolonial das matrizes de desigualdades nas quais as mesma estão sujeitas; 2. da música popular: a decolonialidade política e musical das raperas "sudacas" e lésbicas na América Latina, a partir das lentes dos feminismo negro decolonial e das sexualidades dissidentes; e das reflexões e compartilhamentos so- bre experiências estéticas, tomando os campos da subjetividade negra e feminina como caminhos teórico-metodológico para descolonizar a escuta de compositoras negras baianas. O foco é passear por ações/intervenções que contemplam nuances distintas de uma mesma realidade implicada nas tramas de gênero, raça, sexualidade, classe social e decolonialidade para pensar sobre a materialidade do musical, enquanto estratégias de enfrentamento ao racismo, sexismo, lesbo-transfobias, e, por fim, ao (trans)feminicídio epistêmico no campo da música e da etnomusicologia.

LAILA ROSA, IURI PASSOS, ADELINE SEIXAS, BRENDA SILVA E DANIELA PENNA > PROCESSOS CRIATIVOS E ARTIVISMOS FEMINISTAS ANTI-RACISTAS E DECOLONIAIS DE ASÈ

Apresentamos reflexões sobre nossa experiência de trocas e processos criativos para a gravação e posterior performance da trilha sonora autoral para o desfile *Asè*, de Carol Barreto, que através de seu trabalho de viés colaborativo, feminista e anti-racista, vem atuando nacional e internacionalmente por uma estética e produção de conhecimento que desafiam padrões estabelecidos pela lógica capitalista do sexismo, do rawcismo e da branquitude no que se refere ao corpo, padrões de beleza e desqualificação teórica e política do campo da moda. O desejo que nos mobiliza é de compartilhamento musical, político, afetivo e de *Asè*.

ARIANA MARA DA SILVA > O DECOLONIAL E AS RAPERAS SUDACAS NA AMRÉRICA LATINA

A partir da análise das músicas da Mc Luana Hansen do Brasil, Rebeca Lane da Guatemala, Miss Bolívia da Argentina e Krudas Cubensi de Cuba, *raperas* lésbicas negras latino-americanas, a intenção desse trabalho é discutir temas acerca da decolonialidade. O aparato teórico utilizado é o feminismo decolonial com o fim de considerar como a poética lésbica negra contribui com as discussões sobre gênero, raça e sexualidade em uma sociedade machista, racista heteronormativa, eurocentrada e colonial. Contém aqui também algumas notas sobre etnomusicologia para pensar o *Rap* no âmbito da música popular enquanto texto social, onde a música não se dissocia da conduta humana, tendo uma ampla força comunicadora e marcada pela forte interação entre música, letras e condição sócio-emocional. Considerar essas *raperas* enquanto identidades marcadas por estereótipos de gênero, raça e orientação sexual permite a reflexão sobre como as intersecções podem produzir resistência, conhecimento, arte e promover a difusão de temas feministas dentro e fora do Movimento *Hip Hop*.

HELEN CAMPOS BARBOSA > A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA CORPORIFICADA: ENEGRECER, GENERIFICAR E DESCOLONIZAR A ESCUTA

Proponho um estudo quanto as estratégias políticas e artísticas de mulheres compositoras a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações. O es- tudo está inserido no campo de estudos da experiência estética a partir da observação dos elementos que constroem uma imaginação auditiva (identificação e interpretação das diversas variáveis que compõem a escuta musical consciente (afetiva) perpassando as performances de gênero e questões étnico-raciais). A metodologia segue a escrita performática, construindo uma escrevivência, onde acentuo nesse lugar os marcadores de gênero, sexualidade e raça que me atravessam. A análise envolve desse modo a escuta afetiva de quem escreve, bem como os três aspectos destacados por Philip Bohlman e Ronald Radano (2003) como construtores da *racial imagination*. 1-Aspectos relacionados às técnicas de produção, 2- Instrumentação; 3-Corpos dos sujeitos envolvidos. A partir das características internas da obra musical busca-se entendê-la entrelaçada as performances artísticas e políticas da *cantautora* baiana Larissa Luz, enquanto *artivismos* (arte e ativismo) no cenário musical brasileiro desencadeando possíveis experiências estéticas também singulares. Assim, as disposições afetivas e imaginárias da experiência são entendidas enquanto construções relevantes que podem também fixar ou provocar rupturas nas práticas musicais.

TRABALHOS COMPLETOS

(POR AUTOR, EM ORDEM ALFABÉTICA)

DEL MOVIMIENTO CORPORAL A LA ESCRITURA, UN ENCUENTRO CON LA ETNOGRAFÍA DE LA DANZA

Aide Esmeralda López Olivares[1]
danzka_@hotmail.com

Resumen: En el presente artículo proponemos un acto de reflexividad sobre las posibles andanzas que transitamos los artistas en danza al adentrarnos al mundo de la escritura, específicamente en el campo de la investigación, como resguardo de nuestro quehacer artístico. Se pretende compartir con el lector esta experiencia de formación académica, desde sus inicios en la Ciudad de México – en el nivel medio y superior – hasta llegar al nivel de Post-Graduación en la Universidade Federal do Pará, Brasil. El relato se divide en cuatro tópicos: en el primero describiremos a la danza como lenguaje que se desarrolla en el acto práctico y a la teoría como lenguaje que se desenvuelve en las pautas verbales y escritas, cuestionándonos de qué manera podemos llegar a una interacción entre estas; en el segundo, identificaremos al cuerpo en movimiento como generador de conocimiento en la práctica psicomotriz, característica predominante para el entendimiento y estudio de la danza; en el tercero, narraremos nuestro encuentro con la etnografía de la danza como metodología de abordaje, colocándola como herramienta afín con la naturaleza de la danza, al concebir al "cuerpo como un testimonio," y finalmente en el cuarto tópico, reflexionaremos sobre el campo laboral de la danza, visualizando como los factores encima en los tópicos previos, influyen en el desarrollo profesional de esta.

Palabras clave: Danza; Etnografía de la Danza; Cuerpo

Abstract: In the following article, we propose to discuss the possible ways we go through as dancers as we enter the world of writing, especially in the field of research, as a safeguard of our artistic work. Here we intend to share with the reader this experience of academic formation, from high school and graduation programs in Mexico City, to the postgraduate program at Universidade Federal do Pará, in Brazil. This report experience is divided in four topics: The first one will describe the dance as an active practice, and the theory as verbal or written guidelines, and how these factors might interact together. The second refers to identify the movement of the body as a generator of knowledge in the "psycho-motor practice" as the most important characteristic to study and understand dance. In the third, we will narrate our encounter with dance ethnography as a methodological approach, using the conception of our "body as a tool related" to the nature of dance. Finally, in the fourth topic, we will analyze how the above factors may influence the dancers professional development in the working field.

Keywords: Dance; Dance Ethnography; Body

---

[1] Alumna del Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Pará (UFPA), Becaria de la Organización de los Estados Americanos (OEA/2014). Participante del Grupo de Investigación CIRANDA (CNPq), coordinado por la supervisora Giselle Guilhon Antunes Camargo.

Introducción: por la voluntad de escribir sobre danza

En nuestro interés por reflexionar sobre los procesos de escritura en danza, en un proceso de subjetivación, consideramos necesario evocar cómo concebimos a la disciplina artística desde la formación académica.

Durante nuestra educación en danza-terapia y coreografía, hemos considerado que el artista en danza es un investigador del cuerpo en movimiento. Como profesionales del área, en el campo laboral, procuramos construir nuestro propio lenguaje del movimiento y al mirarnos en la búsqueda de comprender, concretizar y compartir nuestro saber, estamos forzados a buscar otras metodologías o saberes epistemológicos que nos permitan comunicar – para el entendimiento de aquellas personas que están o no inmersas en el medio dancístico – los procesos poéticos del cuerpo. De este modo, es nuestro encuentro con la etnografía de la danza, el hallazgo de una alternativa metodológica, en nuestro entender, más afín a los fenómenos en danza, por ser un abordaje cualitativo, que transita entre lo teórico, sensorial y práctico.

Escribimos sobre danza cuando queremos llevar a otras dimensiones nuestro quehacer artístico, la convertiremos en poesía, relatos, cuentos, artículos, investigaciones etc., y en ese transitar está la voluntad de comprender, ya sea a nosotros mismos como artistas en un proceso personal y/o a la misma danza como fenómeno o sus interfaces. Al escribir sobre ella, intentamos enriquecerla de otros saberes que la fundamenten, abriendo paso al conocimiento inter/multi/pluri/trans disciplinar. En todo caso, académicamente, es común que lo que realizamos por medio del texto, bajo las normas verbales y escritas como padrón de entendimiento y acceso a la información que respalda las investigaciones, en ocasiones pudiese limitar nuestro saber corporal.

Nuestro primer encuentro con las metodologías de escritura de la danza, surge al aproximarnos al libro *Antropologia da Dança I* (2013), organizado por la antropóloga e investigadora en artes escénicas Giselle Camargo. Ahí, pudimos apreciar diferentes artículos sobre el desarrollo de la etnografía de la danza y otros sobre la implementación de ésta en las investigaciones, los cuales impulsaron nuestras reflexiones sobre como el texto se articula por diferentes cuestionamientos al pretender comprender la narrativa de la danza y el cómo nosotros nos articulamos, profesionales en el área, para poder expresar en texto, nuestras narrativas corporales.

La investigadora Maria de Souza, en el artículo: *Tessituras Poéticas do Corpo* (2009), nos propone que, para comprender a la danza es necesario no ir por el camino de la linealidad de los hechos, sino caminar por la "percepción de la esencia del cuerpo", valorándolo como

“espacio donde se desarrolla un lenguaje humano (Souza, 2009, p. 101). Así, más allá de la búsqueda de posibles respuestas, queremos reflexionar sobre la naturaleza de la danza como portadora de un lenguaje propio, y sobre cómo en la necesidad de transcender en el campo de la investigación, confrontamos nuestra corporeidad, formación y saber artístico.

El cuerpo en movimiento: conocimiento y lenguaje

Si nos ponemos a pensar en cómo es una clase de danza o como son los salones en que hemos visto una clase, podremos decir con seguridad que en cuanto a la infraestructura es posible hallar, salones con piso de madera, equipados con barras, espejos, ventiladores, algunos materiales de apoyo como pelotas, bandas elásticas y ligas; esto no es siempre, ya que dependerá del contexto y de la técnica de danza. Adentro de este espacio encontraremos continuamente a personas moviendo su cuerpo a partir de diferentes técnicas, estilos y géneros en danza, o solamente en la exploración de mover el cuerpo libremente. Observamos que es un lugar donde predominan bailarines, pero también podemos encontrar desde actores, cirqueros, *performers* y hasta artistas visuales, músicos e investigadores. En la clase hallaremos que los participantes realizan secuencias de movimientos, ejercicios de equilibrio, elasticidad, coordinación y memoria; escucharemos música desde texturas sonoras hasta melodías de lugares desconocidos; oiremos la voz de los profesores o coreógrafos dando alguna indicación; habrá gente realizando reflexiones sobre los procesos creativos y compartiendo ideas. Puede ser que aún nos falten muchas cosas, sin embargo, más allá de eso, nuestra memoria corporal nos llevará a sentir o imaginar, que la atmósfera de un salón de danza es singular, porque tiene energía de movimiento corporal constante. El cuerpo en movimiento es condición de existencia de una clase de danza, es un ambiente de estimulación sensorial y de trabajo psicofísico, un espacio que motiva el desarrollo de las áreas física, psicológica y cognitiva; sin duda, un ambiente de investigación *con, en y para el* ser humano.

Es así que, en sus investigaciones, el escritor y medico colombiano Luiz Carlos Restrepo Ramírez (2002) contempla al cuerpo en el contacto físico como un facilitador de conocimiento de nuestro mundo exterior. Restrepo (2002, p. 105-106) describe que a partir del cuerpo establecemos una manera de comunicación con los otros individuos. Del mismo modo, el psicoterapeuta corporal y gestáltico James Kepner nos invita a reflexionar en su libro *Proceso corporal: un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia* (1992) que “el ciclo de la experiencia comienza con la sensación: sentimiento corporal, impulsos y necesidades orgánicas, imágenes y pensamientos, percepciones del entorno” (Kepner, 1992, p. 93).

De esta forma podemos considerar que los sentidos visual, auditivo, gustativo, táctil, olfativo y kinestésico son receptores de la información que percibimos diariamente y que nos posibilitan crear autoconocimiento y sentido de la realidad.

Para el filósofo fenomenólogo Merleau-Ponty (1999), será el involucramiento físico, emocional, cognitivo y espiritual que conlleve el cuerpo en movimiento un "aprendizaje psicomotriz", como capacidad de percepción del entorno y también de nosotros mismos, en la noción de "cuerpo-consciencia". Todo ello se da a partir de las vivencias que experimentamos. Entonces, el trabajo corporal puede generar un conocimiento que se manifiesta en la capacidad expresiva, porque el cuerpo "[...] [e]s él quien muestra, él quien habla [...]" (Merleau-Ponty, 1999, p. 267) [traducción nuestra]. Así, desde la postura de Merleau-Ponty es posible visualizar al cuerpo – en movimiento – como una forma de adquirir conocimiento para el ser humano en sus prácticas cotidianas, aunado a tal visión, para el artista en danza, también lo será en sus prácticas extracotidianas[2]. Siendo esto, consideramos que un proceso de danza nos posibilita aprender desarrollando otras habilidades no convencionales ni verbales; podemos entonces, contemplar que cuando nos preguntamos ¿qué sentimos?, ¿cómo lo sentimos?, ¿por qué lo sentimos?, ¿cuándo y dónde?, inducimos a la reflexión de nuestros conocimientos, colocando a la capacidad de sentir como aquella habilidad *senso-perceptiva* en funcionamiento.

Si con Restrepo (2002) observamos la importancia del contacto físico como acto de conocimiento y al cuerpo como generador de comunicación, con Kepner (1992) asumimos que la experiencia comienza en la estimulación sensorial, y con Merleau-Ponty (1999) vemos al cuerpo como capacidad motriz de aprendizaje y autoconciencia. Entonces, ¿qué sucede cuando todos esos elementos se juntan y crean el lenguaje poético de la danza? Es en la danza donde todo estará en juego, cuando danzamos es necesaria la integración de diferentes dimensiones que nos constituyen ya sea de manera consciente o inconsciente. Así, el acto de mover el cuerpo deja de ser sólo físico cuando se evoca en la acción un tejer de intenciones, las cuales se manifiestan para crear un espacio y tiempo auténticos (Souza, 2009, p. 101).

La artista e investigadora Jussara Sobreira Setenta, en su libro: *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* (2008), realizó un estudio de *la teoría de los actos del habla*, del filósofo John Langshaw Austin. En el texto, Setenta hace una analogía entre la

[2] El etnocenólogo Armindo Bião, señala que las actividades extracotidianas son aquellas acciones que alteran los estados habituales del cuerpo, inspirándose en las nociones de técnicas del cuerpo del sociólogo Marcel Mauss y en las investigaciones del artista Eugenio Barba. (Ver Bião, 2007)

disciplina dancística y la teoría de Austin, ya que él puntualiza el lenguaje verbal como una acción. Siguiendo a Setenta: "El lenguaje en el cuerpo se trabaja como la organización de las ideas en movimiento en danza" (Setenta, 2008, p. 111, traducción nuestra). En acuerdo con ella, valoramos también el lenguaje poético de la disciplina como un acto donde se organiza información cognitiva, emocional y física. Consideramos que para esto, el docente y/o coreógrafo son guías que nos impulsan a la búsqueda de un lenguaje propio dentro del aula, un espacio idóneo de laboratorio para la ampliación de nuestra expresión corporal.

En este sentido, así como aprendemos el alfabeto para leer y escribir, también aprendemos nuevos movimientos, para sentir, comunicar y danzar. Para David Best, citado por el antropólogo Jonh Blacking, en su texto *Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social*, "La danza no puede educar a las personas a pensar verbalmente, pero eso no excluye la posibilidad de pensar no verbalmente" (Best, 1983 apud Blacking, 2013 [1983], p. 76 in Camargo, 2013) [traducción nuestra]. En nuestro entender, visualizamos ese pensar no verbal como las habilidades senso-perceptiva y motriz que desarrollamos y que nos caracteriza como profesionales de la disciplina. Recordamos que durante nuestra formación con frecuencia escuchamos la frase: "*los bailarines piensan con los pies*", expresión que alude de manera despectiva al proceso cognitivo corporal. Sin embargo, a partir de las investigaciones realizadas por diferentes áreas como la neurociencia, la medicina, la psicología, filosofía, lingüística, antropología y la danza misma; consideramos que aquella expresión pasa a ser una valorización de nuestra habilidad y como Souza expone: "En la aventura del lenguaje, somos arrojados al libre pensamiento del cuerpo en danza, es el valor de la experiencia como un proceso de vida, es la manifestación de la expresión dando voz a los sentidos corporales […]" (Souza, 2009, p. 93). Por tal, la danza en sí misma, es una posibilidad de percibirnos y manifestarnos en un tiempo y espacio.

Articulando entre danzar y escribir

Visto el movimiento corporal desde el saber que constituye la danza, es inevitable realizar un acto de reflexividad en torno a nuestros procesos de formación académica, comenzando desde la Ciudad de México hasta llegar a la Universidad Federal de Pará en Brasil. En México, nuestros primeros acercamientos al estudio "en" danza, se dieron en la educación básica, con la cosmovisión de la danza prehispánica, danza azteca o mexica, ahí aprendíamos sobre nuestra cultura y sus prácticas mientras jugábamos a danzar.

Posteriormente, en el nivel medio superior, en el Centro de Educación Artística (CEDART) Frida Kahlo, en la materia de Historia de la Danza, identificando los contextos

socioculturales en diferentes tiempos y espacios, pasamos por la danza primitiva, después la danza de las culturas antiguas, conociendo los diferentes estilos y géneros de cada una. El libro *Cómo acercarse a la danza* (1988), del investigador mexicano Alberto Dallal, fue uno de los primeros documentos a los que accedimos. En el texto, Dallal nos propone una estructura accesible para introducirnos a la historia y los principios básicos de la danza.

En ese nivel, el grupo de estudiantes de dicha generación era diverso, cada alumno tenía un interés específico, pero al experimentar el cuerpo en movimiento en las clases, la mayoría otorgábamos prioridad a las materias prácticas. Aún recordamos cuando oímos por primera vez el nombre del artista Rudolf Von Laban, fue en las clases de la coreógrafa y docente mexicana Berenice Páramo. Con ella aprendimos que Laban resignificaba la profesionalización del bailarín como un ser analítico e investigador del movimiento.

Posteriormente, en el Centro Universitario de la Danza, la danzo movimiento terapeuta Maricarmen Legaspi y el coreógrafo Rodolfo Hechavarria, acercaron a nosotros el conocimiento de la *Laban Notation* y el análisis de movimiento, teorías creadas por el mismo Laban a principios del siglo XX. Durante dicho período de aulas académicas fue donde identificamos la oportunidad de tener una comprensión cognitiva en el análisis del cuerpo en movimiento.

Ya en el Centro Nacional de las Artes (CENART), se encuentra la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, en un nivel de licenciatura. Al tener por profesores a los artistas Javier Contreras y Lourdes Fernández, accedimos a conocer textos de diferentes autores como: Edgar Morin, Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Como profesores de danza, Contreras y Fernández nos llevaron a transitar por las interfaces entre cuerpo, cultura, arte, educación y sociedad, ampliando nuestra percepción en danza con las teorías epistemológicas.

El CENART también cuenta con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CNIDID), fundado en 1983. En su comienzo, el Centro tuvo como objetivo criar un acervo histórico de danza, pero la visión y misión de este, se ha trasformado bajo las diferentes orientaciones e necesidades de la época. Conseguimos comparar por ejemplo: como en 1993 bajo la dirección de la bailarina Lin Durán, el Centro procuro elaborar la historia crítica de la danza de México y el análisis de los procesos de enseñanza, a diferencia del 2006 bajo la dirección de la bailarina Elizabeth Cámara, donde se reordenan las líneas de investigación y vínculos interdisciplinarios.[3] De este modo, podemos hacer conciencia que la información que está en cada lectura consultada, contribuye las bases

[3] Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CNIDID). Disponível en: <http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/> Acceso en 26 de Febrero de 2017.

de nuestro quehacer artístico y también, percibir que el acto de escribir sobre danza, en un primer momento, tanto en nuestra formación académica, como en los inicios del Centro, se atañen al resguardo histórico de la danza, lo cual puede deberse al valor que depositamos en ella como un legado significativo de identidad, de ahí que exista una preocupación registrar aquello que siendo tan trascendental es intangible.

Sobre lo intangible, en ocasiones escuchamos que la danza es una arte efímera, por ser un arte catalogada como fugaz, no perdurable en el tiempo. En nuestro entender lo es y no lo es, eso depende desde la perspectiva con que se mire el fenómeno y aunado a eso, la metodología que se utiliza para su análisis. El etnomusicólogo Hugo Zemp, en el libro *Les danses du monde* (1998), citando a Jean Michel Beaudet (1998), expresa:

> Muchas personas, tanto profesionales de la danza cuanto *amateurs*, se interrogan aún sobre la necesidad de escribir la danza, teniendo en cuenta que los códigos de transcripción del movimiento tienen un aspecto esotérico. A pesar de eso, la notación del movimiento es una práctica en plena expansión y podemos adelantar que el siglo XX habrá visto a la danza occidental pasar de una tradición oral para una tradición escrita. (Beaudet apud Zemp, 2013 [1998], p. 33 in Camargo, 2013) [traducción nuestra].

Así como Zemp señala ese pasar de la tradición oral a la tradición escrita, la noción de bailar y escribir comenzó a estar más presente en nosotros cuando llegamos a Brasil en Belém de Pará. Aquí fue, donde leímos el libro *Antropología da Dança I* (Camargo, 2013) y encontramos otra alternativa de escritura en los caminos de la Antropología, específicamente en la etnografía de la danza, como estrategia metodológica. Sin embargo, para transitar en estos saberes, debimos asumir que el lenguaje corporal puede ser guiado en las dimensiones verbales y escritas, lo que le permite relacionarse y manifestarse como epistemología, no en sometimiento, y sí como expansión de la disciplina artística (Kalmar, 2005)

En el libro *Antropología da Dança I,* podemos observar el interés de los etnógrafos y antropólogos por reconocer a la danza dentro de su campo de estudio. Por ejemplo, en la traducción que Camargo hace del texto *La danse selon une perspective anthropologique*, da antropóloga Adrienne L. Kaeppler, observamos el tránsito que sufrió la perspectiva antropológica para finalmente reconocer a la danza como una forma de expresión cultural. El cuerpo paso a considerarse como portador de información, sujeto de todos los seres humanos, haciendo que la danza – al ser propia del cuerpo – se percibiera como una de las formas que expresa mediante la acción, ocupando así, un lugar en el punto de vista de la Antropología como actividad corporal proveniente de procesos creativos y de relaciones sociales (Kaeppler, 2013)

Es en la etnografía[4] donde nos aproximamos a las investigaciones del cuerpo, encontrando una alternativa de diálogo entre el movimiento corporal y su registro escrito, a partir de las técnicas que implementa para la observación y colecta de datos de un fenómeno, aplicable en la danza antigua, tradicional y para la danza actual.

Desde la Antropología, la artista argentina Silvia Citro, en su obra *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas* (2012), nos dice: "Yo soy un antropóloga que escribe y danza" (Citro, 2012. p. 19) En la frase de Citro observamos como ella se posiciona en dos actividades, llevándonos a la reflexión de que escribir no significa dejar de bailar y viceversa. Frecuentemente nos formamos pensando que estas dos acciones están en disputa por empoderarse una sobre otra, pero escribir y moverse son saberes que se yuxtaponen para dialogar con la disciplina artística e transitar en sus interfaces.

¿Podremos escribir sobre danza, sin renunciar a las sensaciones? A veces, cuando leemos procesos corporales, podríamos sentir que se alejan de nosotros como lectores, ya que como escritores puede ser que tengamos ausencia de elementos importantes de nuestra experiencia en la narrativa textual; o también sucede lo contrario, una descripción exhaustiva y cansada. Por tal motivo, la etnografía de la danza intenta procurar diferentes estrategias de abordaje que respeten la naturaleza de la danza, produciendo como resultado una especie incipiente de proceso hermenéutico, para conseguir una mejor comprensión del texto. En este sentido, resaltamos el artículo *Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança* (2013), de Theresa Jill Buckland, en el cual la autora hace mención de "la incorporación," como metodología utilizada por la antropóloga Sally Ann Ness en sus investigaciones en danza, como estrategia para la escritura, propuesta que surge en respuesta a la necesidad de dar legitimidad a la presencia física del artista-investigador en el trabajo de campo, de este modo Buckland destaca que:

> Los escritores más expertos, que hablan de la danza por medio del testimonio sensorial personalizado, pueden traer percepción y vida nueva a la monografía etnográfica, permitiendo que el lector que no participo o asistió a la danza, gane una experiencia cinética empática, moviéndose, por así decirlo, con el investigador [...]. (Buckland, 2013 [2010], p. 150 in Camargo, 2013) [traducción nuestra]

En acuerdo con Buckland, "la incorporación" consiste en expresar los elementos de la experiencia del cuerpo en el texto, recordando y representando a las sensaciones vividas,

[4] "La etnografia es la recolección directa y más exhaustiva posible, de los fenómenos que observamos, por una impregnación continua y duradera, un proceso que se realiza por aproximaciones sucesivas. estos fenómenos no sólo pueden ser recogidos tomando notas, sino también por la grabaciones sonora, fotográficas o de obras cinematográficas." (Laplantine, 1988, p. 25) [traducción nuestra].

creando en el escrito un *testimonio sensorial personalizado*, el cual otorga mayor autenticidad a la escritura y una mejor comprensión de las experiencias que compartimos con el lector. Es posible que en algún momento necesitemos difundir nuestros procesos artísticos, investigar alguna danza, escribir algún artículo o hacer algún ensayo. Para eso, es en la visión del *cuerpo como testimonio* donde encontramos una herramienta para plasmar nuestro imaginario en un papel, un proceso interpretativo y comunicativo que da valor de legitimidad a la presencia física en un acto de investigación (Buckland, 2013).

Consideraciones Finales: una gama de posibilidades

En este último apartado, con carácter conclusivo, consideramos importante reflexionar sobre nuestro campo laboral como artistas en danza, visualizando sutilmente de qué manera los cuestionamientos anteriores influyen en nuestro desarrollo profesional.

A partir de nuestra experiencia, en reflexiones entre colegas de danza y de nuestras vivencias en la Ciudad de México y en Belém do Pará, Brasil, inducimos que durante la formación académica en danza puede ser donde se cultive o pensamiento de que la profesión en danza es legítima únicamente en la corporeidad como presencia física arriba del escenario y no en cada área de acción que la constituye. Es posible que sin darnos cuenta estemos cerrando nuestro campo de conocimiento y profesionalización. Sin duda, existe una gama amplia de posibilidades, donde nuestro interés muda en respuesta a las necesidades, deseos y habilidades que tenemos y vamos adquiriendo, así mediante la danza podemos manifestarnos como bailarines, docentes, coreógrafos, críticos, gestores culturales, investigadores y terapeutas.

Investigar con y por el cuerpo, criar más posibilidades sobre nuestro quehacer y dialogar, nos permite apropiarnos a metodologías que contribuyan a la interpretación de los procesos dancísticos, desde una perspectiva que refleje su esencia. Es ahí donde la etnografía de la danza nos aporta herramientas óptimas para cumplir con la comunicación del acto de danzar como proceso hermenéutico en que se comprenden los sentidos y significados de los movimientos corporales que se manifiestan. Se asume así la etnografía de la danza como metodología que envuelve la experiencia de las expresiones corpóreas y sus procesos.

Referências

BIÃO, Armindo Jorge. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: **Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Salvador, Bahia: PPGAC/Fast designer, 2007.

BLACKING, John. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, Giselle, G.A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudanças de Perspectiva na Etnografia da Dança. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coords.) **Cuerpos en movimiento:** antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 344

DALLAL, Alberto. **Cómo acercarse a la danza**. México: Plaza y Valdes, 1988.

KALMAR, Deborah. **¿Qué es la expresión corporal?:** una mirada a partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe. Directoras Violeta H. De Gainza y Susana Kesselman. Argentina: Lumen-Humanitas, 2005.

KAEPPLER, Adrienne. A danca segundo a perspectiva antropológica. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

KEPNER, James. **Proceso corporal:** un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia. Mexico: El manual modern, 1992.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MERLEAU-PONTY, **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PANHOFER, Heidrum. **El cuerpo en psicoterapia:** teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia. Barcelona, España: Gedisa, 2005.

RESTREPO, Luis C. **Ecología humana:** una estrategia de intervención cultural. Bogotá: San Pablo, 2002.

SETENTA, Jussara S. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade, Salvador: EDUFBA, 2008.

SOUZA, M. Ignez. Tessituras poéticas do corpo. In: CASTRO, Manuel Antônio (Org.) **Arte:** corpo, mundo e terra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

ZEMP, Hugo. Dance. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle, G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

"BU NÁCI, SÓ PA BU KÂ FIKA NA BARIGA" BATUKO & MATERNIDADE TRANSNACIONAL

Alcides José Delgado Lopes[5]
tchida.pesquisa@gmail.com

Introdução

No mundo crioulizado, híbrido e mestiço, a migração internacional dá lugar ao transnacionalismo, aos transmigrantes e às comunidades da diáspora. De acordo com Trajano Filho (2011), os estudos transnacionais argumentam que os novos migrantes constroem suas relações sociais dentro de uma rede que se estende através das fronteiras dos Estados Nacionais (Trajano Filho, 2011: 159).

A prática musical é um ingrediente substancial nos fluxos imateriais que atravessam fronteiras e formam identidades transnacionais. Sendo assim, que tipos de redes teóricas podem nos ajudar a responder questões relativas à música no mundo como o compreendemos? A maioria de nós entende que o mundo, no qual nós e os nossos colaboradores fazemos, sentimos e experimentamos música, está mais complicado do que antes costumava ser, ou estamos nos conscientizando de que ele sempre foi complexo e que as nossas maneiras de pensá-lo eram muito esquemáticas e demasiadamente inadequadas (Rice, 2003: 151).

Neste trabalho, procuramos discutir abordagens sobre as experiências e percepções da maternidade em campos sociais transnacionais quando gerenciada e experimentada em contextos de incerteza e pressões conflitantes. A proposta de análise é baseada no fenômeno da emigração feminina de Cabo Verde para Portugal (vide Carreira, 1983; Batalha & Carling, 2008).

A abordagem conceitual se aplica à prática do *batuko*[6] – género performativo complexo que envolve percussão, poesia, canto e dança. Quando, um grupo de mulheres (raramente um homem aparece nesse contexto) canta e toca percussão em uma roda ou semicírculo, havendo uma solista e um coro que lhe responde. Uma expressão musical-coreográfica que é encontrada na ilha de Santiago do arquipélago de Cabo Verde com

---

[5] Doutorando em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco – Av. Prof. Moraes Rego, 1235. Cidade Universitária, Recife/PE. CEP: 50670-901 – Capes – tchida.pesquisa@gmail.com.

[6] Batuque, batuku e batuko são vocábulos usados corriqueiramente na descrição desta manifestação. Neste texto, usaremos batuko.

características relativamente estáveis desde o século XVIII (vide Nogueira, 2011; Ribeiro, 2012).

Dentro do nosso recorte, focamos em grupos de *batuko* que emerge na cidade de Lisboa a partir dos inícios da década de setenta do século XX. Estes grupos, organizados por mulheres, na maioria da ilha de Santiago, cujos integrantes residem em bairros como Fontaínhas, 6 de Maio (Damaia), Cova da Moura (Buraca) e Marianas (Carcavelos) interpretam um repertório que versa sobre experiências, tais como o processo para conseguir o visto para emigrar, a legalização da sua situação em Portugal, o trabalho da venda nos mercados de peixe, no comércio ou em residências privadas, e ainda sobre como a vida familiar teve que ser estruturada devido a emigração (Cidra, 2008; Ribeiro, 2012).

Mobilidade, Moralidades e Maternidade: "Rabidansa"

Falar sobre a emigração feminina caboverdeana reserva suas peculiaridades. A literatura sobre maternidade transnacional relaciona situações nas quais uma mulher adulta emigra para o estrangeiro enquanto seus filhos menores de idade permanecem no país de origem (Andall, 1998; 1999; Hondagneu-Sotelo & Avila, 1997; Lobo, 2006; Parreñas, 2005). Esta compreensão de maternidade é a contrapartida de uma noção de infância relacionada com a idade, descrevendo o período entre o nascimento e a idade adulta. Infância, contudo, é um termo relacional: indivíduos permanecem os filhos de seus pais pela vida inteira (Akesson, Carling & Drotbohm 2012: 239). Entender este ponto de vista nos permite expandir a compreensão sobre este fenômeno. Neste sentido, uma emigrante que deixou seu filho ou sua filha aos cuidados da avó, participa simultaneamente de duas relações de maternidade transnacionais. Este ponto é significativo no caso caboverdeano, onde o vínculo mãe-filho (a) é central por toda a vida.

A unidade familiar analisada neste trabalho é típica do interior de Santiago, onde a família extensa composta por marido, mulher, filhos solteiros (adultos e crianças), netos e, em alguns casos, as esposas dos filhos casados que se encontram emigrados, em que as chefes de família são normalmente as anciãs e os homens adultos ausentes (Trajano Filho, 2005). Esta configuração opera no sentido de dar maior peso às mulheres no interior das famílias. A centralidade feminina é reforçada pelas redes familiares que, devido à relativa ausência da figura do homem, operam entre as casas por meio de troca e partilha de coisas, valores e pessoas (Lobo, 2006: 12).

A pesquisadora Marzia Grassi, em seu estudo sobre género e diáspora caboverdeana pesquisou o caso das rabidantis[7] , e nos informa que as dinâmicas das redes caboverdeanas pelo mundo têm aumentado cada vez mais, principalmente o número de mulheres migrantes que se movimentam entre Cabo Verde e os países de acolhimento. Segundo a autora, as mulheres ocupam na organização familiar caboverdeana posição preponderante no que diz respeito à reprodução material e simbólica da sociedade e sugere a importância e pertinência do género como estrutura interpretativa do movimento migratório de origem caboverdeana (Grassi, 2006: 2).

Nesta seção procuramos demonstrar como, na situação caboverdeana, as separações longas são construídas como uma necessidade dolorosa, mas não são assumidas como sendo traumáticas. A configuração triangular mãe biológica, mãe adotiva e filho (a) exige que cada uma das mães desempenhe papéis complementares, que tenham consciência e estejam preparadas para enfrentar incidentes imprevistos e obstáculos contingentes e a possível renegociação das expectativas individuais e coletivas.

Akesson, Carling & Drotbohm (2012) analisam o ideal e as expectativas com relação à maternidade transnacional em Cabo Verde, enquanto procuram estabelecer relações com as formas locais de parentesco, de adoção e de organização doméstica. No seu estudo, o uso das três categorias enunciadas no subtítulo aponta para um elo que é central às vidas das mulheres caboverdeanas: a mobilidade para além das ilhas é frequentemente necessária e desejada; enquanto que a maternidade se apresenta como uma âncora em um universo social instável; os desafios práticos e emocionais da maternidade à distância são enfrentados em um contexto de moralidades socialmente definidas.

Nas sociedades onde existe um forte etos de mães provedoras, geralmente a mãe prioriza as necessidades emocionais e educacionais, enquanto assume a responsabilidade de providenciar um padrão material satisfatório. Assim, mães caboverdeanas são obrigadas a equilibrar de forma precária o seu duplo papel de cuidadoras e de ganha-pão (Akesson, Carling & Drotbohm, 2012: 239)

Neste contexto, segundo Lobo (2006), partilhar é uma categoria fundamental no entendimento das relações familiares, os quais não estão restritos aos laços genealógicos. O conceito fundamental de "fazer família" está presente nas práticas de partilha, ajuda mútua e solidariedade entre as pessoas e os grupos domésticos de forma que o enfoque do pesquisador deve recair no sistema familiar enquanto um processo que é construído cotidianamente.

[7] Mulheres comerciantes que integram um movimento migratório temporário que várias vezes ao ano é feito nos fluxos de comércio informal para várias partes do mundo a partir de Praia (GRASSI, 2006).

A expressão "fazer família" invoca uma maneira caboverdeana de "ser" e remete a dimensões da identidade crioula. Uma organização familiar com práticas coerentes com a matriz africana, fundamentalmente ligada às sociedades da costa da África ocidental por semelhanças estruturais de duas ordens – primeiro porque a formação social que surgiu nas ilhas compartilhou durante muito tempo uma estrutura de reprodução social com os aglomerados mestiços nas margens dos rios da Guiné. Segundo por compartilhar atributos estruturais da cultura política das sociedades africanas, ligado à reprodução das unidades sociais (Trajano Filho, 2005) – onde também operam valores calcados em um modelo de família nuclear, um casal em co-residência e seus filhos, de matriz europeia e que é considerado ideal, especialmente pelas mulheres (Lobo, 2006: 12).

A proposta de descodificação do papel da performance do batuko enquanto elemento central e identificador de aspectos sociais, políticos e culturais no contexto pós-colonial da relação entre Cabo Verde e Portugal integra a tese principal do etnomusicólogo Jorge Ribeiro (2012), que na sua pesquisa de doutoramento abordou as inquietações, memórias e afirmações na prática do batuko de Cabo Verde em Portugal.

A ideia da centralidade e a persistência do batuko na vida de muitos caboverdeanos, especialmente daqueles naturais ou descendentes das ilhas de Santiago e do Maio é notável na bibliografia produzida sobre o tema. Os recentes estudos sobre o batuko de Cabo Verde (Hurley-Glowa, 1997; Nogueira, 2011) e na diáspora, especialmente em Portugal (vide Ribeiro, 2012) apontam para um papel mais abrangente desta prática no dia a dia, do que o puramente musical, principalmente nas redes construídas e alimentadas por mulheres; não só mães, filhas, netas, tias, primas, mas também por comadres e vizinhas, etc.

Timothy Rice sugere que investiguemos simultaneamente em duas direções diferentes: primeiro, em direção a estudos mais atomizados de indivíduos e pequenos grupos de indivíduos que tenham vínculos mais provavelmente por um momento no tempo e no espaço, por crenças compartilhadas, status social, atitudes, gostos e experiências do mundo (e talvez sem nenhum vínculo étnico); e segundo, procurar compreender estas crenças individuais e ações, como acontecendo em um "sistema mundial moderno" de algum tipo, um sistema que desafia, e que, pelo menos em alguns casos parece quase destruir culturas e sociedades como "conhecidas tradicionalmente" (Rice, 2003: 152).

De acordo com Ribeiro (2012), a distribuição da comunidade caboverdeana pelo território português é desigual. O fenômeno da emigração caboverdeana para Portugal compreende várias fases em épocas diferentes. No entanto, a grande maioria está concentrada nas províncias de Lisboa e Setúbal. Contudo, segundo Batalha (2004 a), aos olhos da

sociedade portuguesa, percebe-se uma "guetização" da comunidade caboverdeana, na medida em que, ela habita uma forma específica de alojamento de imigrantes em bairros semiclandestinos de autoconstrução na periferia da cidade. Este tipo de organização social, por um lado dificulta o acesso ao apoio social, às infraestruturas urbanas, à legalização do trabalho e ao relacionamento com as instituições portuguesas, por outro lado favorece o reforço das redes de solidariedade no interior da própria comunidade, o que parece ser a única alternativa para um contingente populacional socialmente segregado (Ribeiro, 2012: 75).

Neste contexto, procuramos reiterar a operacionalidade da prática performativa do batuko na mediação privilegiada da cultura e da sociedade caboverdeana entre gerações em contextos familiares, como também em um quadro de protagonismo das mulheres em espaços institucionalmente desprotegidos, onde a prática funciona como dramatização performativa da história da emigração caboverdeana:

> O batuko, como prática das mulheres de Santiago: inscreve a partilha de memórias, de histórias de vida, de percursos e de modos de evasão ao ingrato estatuto de imigrante, e define-se como elemento transformador de fragilidades sociais e identitária em reivindicação e exaltação da caboverdeanidade. O desempenho do batuque, que se explica pelo lado visível e audível da sua performance, mas também pelas tensões sociais e históricas que esconde, estabelece um vínculo à dimensão de resistência a partir do qual se configurou e que agora, no espaço de acolhimento pós-colonial, continua a fazer sentido (Ribeiro, 2012: 76).

Uma Sessão de batuko

No campo da etnomusicologia, a percussão sempre desempenhou um papel de grande ênfase na construção e expressão da música instrumental africana, a qual, geralmente é adornada por uma variedade de formas de dança. De acordo com o etnomusicólogo Kofi Agawu (1987), das formas e estilos de percussão encontrados na África Ocidental, podemos distinguir três modos principais: o modo discursivo, no qual o percussionista meramente reproduz os ritmos do discurso do tambor – "tambor falante"; o modo de sinal, similar ao discursivo, só que com menos palavras e os ritmos são de alguma forma estilizados, o que demonstra o envolvimento de algum tipo de código e, por conseguinte, o ouvinte deve demonstrar habilidade para decifrar a informação; e o modo da dança, definido pela regularização dos padrões rítmicos para criar a métrica em um processo transformacional (Agawu, 1987: 415).

A prática performativa do batuko está inscrita neste último modo mencionado acima. A noção de que o batuko veio do continente africano, com as pessoas escravizadas que de lá

foram levados para Cabo Verde é ponto assente na literatura sobre o assunto. Segundo Carreira (2000 apud Nogueira, 2011: 30), Santiago foi a primeira ilha povoada e esse povoamento foi baseado em populações de diversas regiões da costa ocidental africana, do Senegal à Serra Leoa. Mandingas, jalofos, fulas são apontados como os que deixaram maiores vestígios da sua presença.

De acordo com Ribeiro, a observação da performance do batuko permite identificar três componentes essenciais: (a) a componente sonora – designada por vezes em crioulo como "som", que compreende o acompanhamento rítmico e a dimensão melódica cantada "boca"; (b) uma componente coreográfica – a dança do torno ou *dá ku tornu* e; (c) uma componente poética ou literária, designada cantiga.

Componente sonora:

Ritmo

O batuko é anunciado pelo ritmo percutido em palmas ou na tchabeta[8], geralmente em alternância (figuras 1 & 2), colocando em evidência o resultado polirrítmico da sobreposição de células binárias contra ternárias em ciclos repetitivos, com diferentes métricas (Ribeiro, 2012: 78). O ritmo emergente pode ser definido como uma seleção estética aleatória de um contínuo de "picos de proeminência" de padrões sonoros integrados.

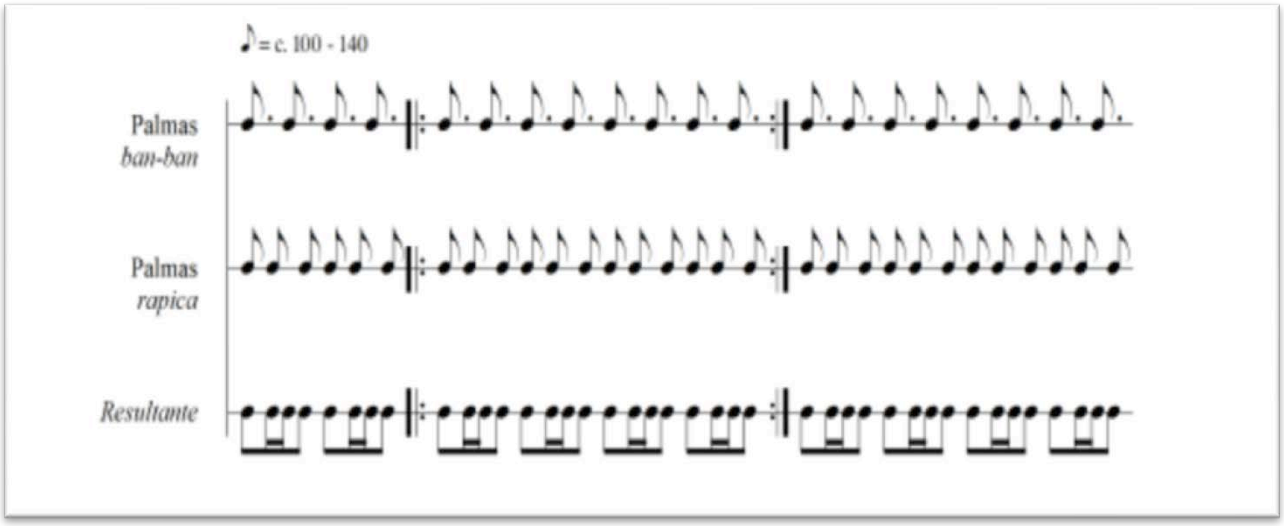


Figura 1. Padrões rítmicos (palmas) componentes do batuko e respetiva resultante (adaptado de Ribeiro 2012).

Logo após a estabilização da regularidade do padrão rítmico percutido pelas batukaderas, ou em outras palavras, o ritmo resultante – definido a partir de uma integração, concebida monoliticamente (a integração de um balanço binário com um balanço ternário) –

[8] Diz-se do idiofone que consiste de uma almofada revestida de napa (tecido sintético) ou mesmo de um pano enrolado em si mesmo (pano di téra) e preso entre as coxas das batukaderas. Em outros momentos tchabeta significa o ritmo do batuko (NOGUEIRA, 2011).

nota-se que a percepção intrínseca da sincronia temporal entre as performers está em grande parte relacionada com a consciência e as expectativas que elas possuem dos ritmos emergente e resultante (Anku, 1997: 213).

Quando a percussão é feita na tchabeta (figura 2) os padrões rítmicos, os quais são percebidos ciclicamente, se tornam mais complexos. Segundo Anku (1997), o sucesso de uma performance pode ser medido em parte pelo grau de intensidade (que pode ser exprimida em termos de profundidade de emoções ou na extensão da alegria) da performance. No grupo de batukaderas, as articulações de certos padrões rítmicos podem geralmente destacar passagens rítmicas bem conhecidas, o que pode também aumentar a intensidade. Neste meio de expressão individual no coletivo, a batukadera experiente pode fornecer informações cruciais para análise (Anku, 1997: 214).

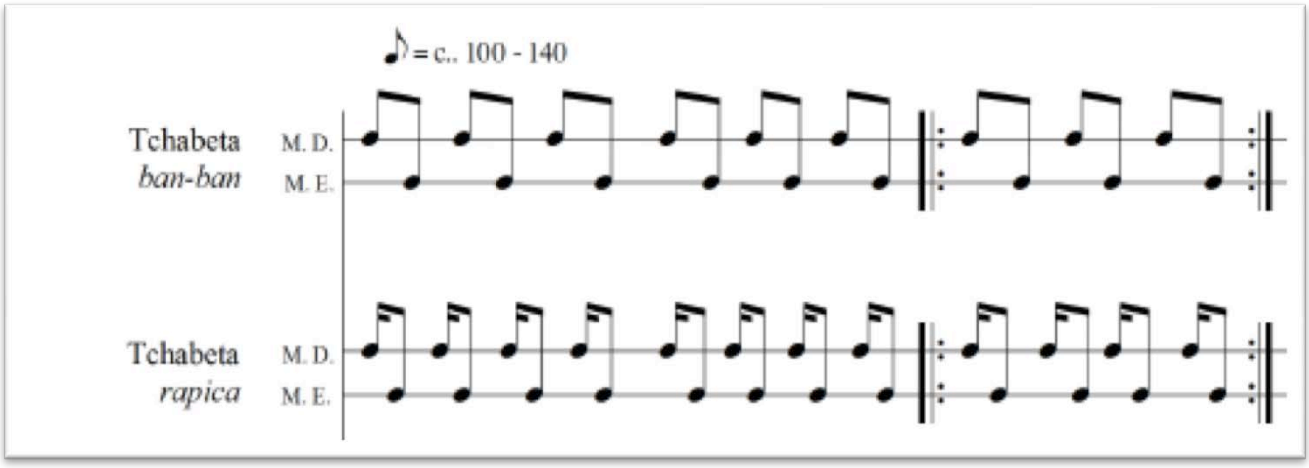


Figura 2. Padrões rítmicos componentes do batuko quando a percussão é feita sobre a tchabeta e a respetiva resultante sonora (adaptado de Ribeiro 2012).

Agawu (1987) defende que a vitalidade da música percussiva da África Ocidental deve ser apreciada e compreendida, a partir de uma perspectiva baseada em um contexto de esquema maior de expressão rítmica, no qual estejam incluídos todos os aspectos da vida tradicional do oeste africano. Anku (1997), por sua vez, aponta que a maioria dos estudos sobre a percussão africana realizados por etnomusicólogos têm um aspecto negativo em comum, que é identificado por ele como "*general lack of holistic perspective*" (Lopes, 2015: 80).

Durante uma sessão de batuko, os ritmos são articulados em grupos de várias unidades estruturais que podem ser percebidos em vários níveis. De acordo com Ribeiro, em algumas circunstâncias podemos observar outros padrões de percussão que parecem ser interpretações

pessoais daqueles dois tipos de padrão rítmico descritos acima, mas que geram ritmos resultantes totalmente compatíveis com as anteriores (2012: 102).

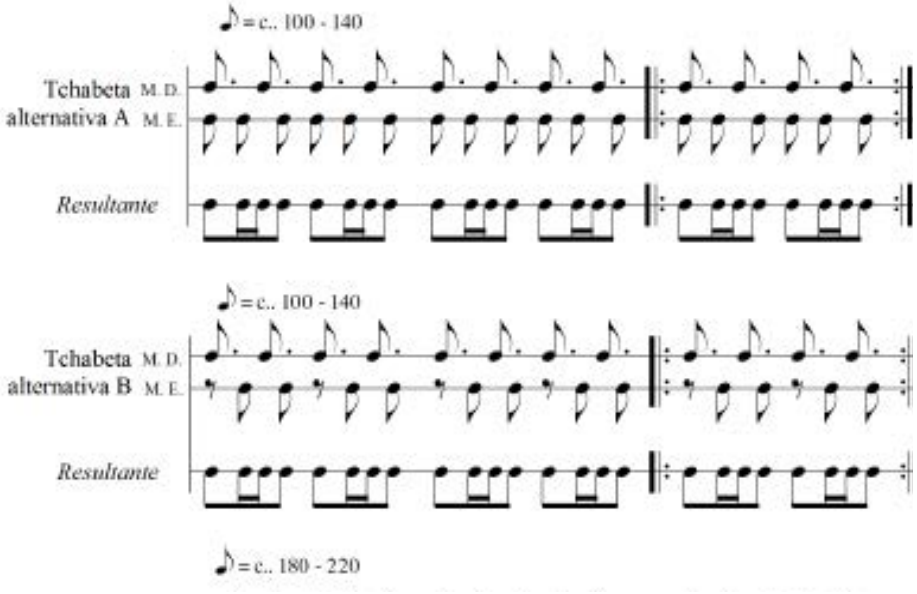


Figura 3. Outros padrões rítmicos alternativos componentes do batuko quando a percussão é feita livremente sobre a tchabeta com as duas mãos, e a respetiva resultante sonora (adaptado de Ribeiro, 2012).

Do ponto de vista da forma musical, o batuko apresenta duas partes, a cantiga e a rabira[9]:

> Esta forma simples do tipo AB corresponde a duas secções em que a melodia e a coreografia são distintas. Na primeira secção as frases cantadas – sejam estrofes ou refrãos - formam unidades relativamente longas que se reduzem bastante em duração na segunda secção. A alternância entre as intervenções da solista e do coro é, assim, muito mais rápida na segunda secção do que na primeira. A interjeição "*rabira!* " é utilizada pela cantora solista para sinalizar ao coro e à(s) dançarina(s) a transição da primeira para a segunda secção. Por vezes existe uma secção intermédia entre as partes A e B, gerida pela solista, em que as estrofes da cantiga são parcialmente reduzidas. Anuncia-se assim ao coro e às dançarinas que está próximo o início da segunda parte. E é depois da interjeição "rabira! " que a música se concentra em uma alternância intensa entre solista e coro. (Ribeiro, 2012: 93)

O ritmo percutido como acompanhamento sonoro e organizador da métrica obedece, genericamente, ao mesmo padrão global nas duas partes, embora com intensidades, pulsações e variantes bastante diferentes entre si. Segundo Ribeiro, a existência de um tapete sonoro percussivo permanente parece ser uma das características mais importantes do batuko, mesmo

[9] Hurly-Glowa (1997:125) utiliza o termo "rapica", tal como o registrou junto dos seus interlocutores em Cabo Verde. Na realidade, muitos dos termos émicos do batuque não são consensuais. Neste caso as duas palavras (e os verbos respetivos, "rapicar" – repicar, redobrar, acelerar; e "rabirar" – revirar, dar a volta, tornar) estão relacionadas com aquela parte da cantiga (RIBEIRO, 2012: 93). Em Nogueira (2011: 33) encontramos: rapica tchabeta ou rabida. Neste estudo optamos por usar rabira, como anotado em Ribeiro 2012..

com as variantes nos padrões rítmicos percussivos. Este tapete sonoro é decisivo na estrutura do canto e da dança, no andamento e na coordenação geral das batukaderas, inclusive para determinar a periodicidade das frases cantadas (Ribeiro, 2012: 103).

A extraordinária integração com as várias formas de expressão rítmica que caracterizam o modo de vida oeste africano – o gesto, a palavra falada, a música vocal e a dança ou o gesto estilizado – nos proporciona uma concepção holística e processual do batuko (Agawu, 1987 apud Lopes, 2015: 87). A natureza esfuziante que gera o batuko, animado pelo toque polirrítmico da tchabeta pelas batukaderas, que a todo momento mantém o ritmo e constroem as diferentes dinâmicas provocam no corpo o arrebatamento da dança do torno (*dá ku tornu*), durante a rabira.

Cada batukadera toca apenas um dos padrões de cada vez, contudo, durante uma cantiga ela pode alterar o seu padrão. Algumas batukaderas alteram seus ritmos durante a execução com o intuito de melhorar o ritmo resultante.

Melodia

A dimensão melódica no batuko está relacionada à cantadeira solista em articulação com respostas cantadas pelo coro de batukaderas e tem lugar ao longo de toda a performance das cantigas. A melodia está constantemente sendo cantada, desde o início ao fim, em alternância entre a cantadeira solista e o coro, o que constitui um ingrediente de enorme possibilidade expressiva que as batukaderas exploram. O modelo melódico que o coro deve usar para as respostas durante toda a cantiga é introduzido pela solista na sua primeira intervenção (Ribeiro, 2012: 104).

Sobre a organização melódica, Ribeiro demonstra que as melodias são estruturadas em vários conjuntos de motivos melódicos sequenciais que, por sua vez, são relacionados com as frases do texto cantado. Estes motivos apresentam todos a duração equivalente e estão articulados intrinsecamente com a percussão. A extensão de cada motivo melódico corresponde exatamente a um conjunto determinado de unidades rítmicas, fazendo com que na performance a solista e o coro alternem exatamente a mesma frase (ver anexo I).

Durante o batuko, a cantadeira solista pode introduzir novas estrofes (improvisados ou não) sobre os mesmos motivos melódicos estruturais da melodia. Segundo Ribeiro, isto promove não só a variedade discursiva do batuko, mas também a sua variedade sonora e auditiva. As formas mais importantes de ornamentação que as cantadeiras introduzem nas melodias incluem: pequenas variantes melódicas, ênfase dinâmica em certas notas ou nas passagens de uma nota para outra, a adição de palavras e vocábulos, interjeições e gritos Ribeiro, 2012: 107).

Para Hurley-Glowa (1997: 5), o finaçon – um dos momentos constituintes da sessão de batuko – é primeiramente um género de poesia oral, além de um género musical. É composto essencialmente de máximas, ditados e provérbios. Sua base é o improviso e nem todas as cantadeiras são capazes de praticá-lo. Ao longo de uma sessão de batuko o finaçon pode acontecer ou não e, fontes alertam a sua raridade nos dias de hoje. Cantadeiras de finaçon como Nha Bibinha Cabral, Nha Nácia Gomi, Nha Gida Mendi entraram para a história da música caboverdeana por se destacarem nesta área (Nogueira, 2011: 47).

O finaçon é um género que não existe sem a música (a música do batuko), tem suas variantes, cada uma com a sua própria melodia, de acordo com a métrica. Contudo, o djanbu, também chamada de *conbersu sabi* se refere a uma modalidade de poesia oral próxima ao finaçon, mas que independe de música, (2011: 44).

Componente Coreográfica

A dimensão coreográfica do batuko, segundo Ribeiro, é quase sempre improvisada. A mulher no centro do círculo durante a cantiga é aquela que vai fazer a dança do torno durante a rabira. Durante a cantiga, a coreografia consiste em um conjunto de gestos preliminares que têm por objetivo o aquecimento e adequação do corpo ao ritmo da percussão. Para efeito da dança, um pano enrolado sobre si próprio, no sentido longitudinal, de forma a ficar semelhante a um grosso cinto, é enrolado e apertado em volta das ancas da dançarina.

Dá ku tornu consiste em vários episódios de dança durante os quais a dançarina efetua movimentos rápidos na região pélvica e nádegas, em velocidade crescente, mantendo o tronco aparentemente imóvel como eixo em torno do qual o resto do corpo se movimenta. Trata-se de um movimento fortíssimo efeito visual e de grande dificuldade de execução que é desempenhado em um momento particular da dança quando a dançarina, em conjunto com as batukaderas e com o apoio do público, atinge um clímax performativo (Ribeiro, 2012: 111-112).

Componente Poética ou Literária: cantiga

O protagonismo na performance do batuko merece atenção especial que este trabalho não tem como se comprometer. Os grupos de cantadeiras têm seu repertório, onde as letras são diferenciadas e individualizadas em um certo nível. O conteúdo das letras incide sobre diversos aspectos do cotidiano feminino como por exemplo, a conquista amorosa, o papel social da mulher, a maternidade, etc. Nestas cantigas, segundo Ribeiro, a metáfora, a analogia, a comparação e outras figuras de estilo literárias são recursos presentes que criam ambiguidades e afirmações por sugestão indireta.

As cantigas podem ser consideradas arenas de reivindicação (Castro Ribeiro, 2008 cit. em Ribeiro, 2012), ou a prática do batuko, como um discurso em uma perspectiva foucaultiana, de desafio, de questionamento em nome do coletivo, *a site of struggle.* As cantadeiras são consideradas pessoas especiais, advogadas de causas de todos e dos que não tem voz social. Neste aspecto, a cantadeira de batuko retoma em boa parte o papel social do *griot*[10], na crítica e na denúncia dos mais poderosos e na defesa dos mais fracos e desprotegidos. A sua temática estende-se por todos os assuntos de interesse social e pessoal (Ribeiro, 2012: 110).

Considerações Finais

O modo como o batuko constrói significado, depende da conjugação de esforços, tanto no palco, como no trabalho e na vida. Estes são suportes estratégicos de um segmento importante da sociedade cabo-verdiana. Neste caso, as mulheres migrantes geraram processos de regulação e de sobrevivência que permitiu resistir e reivindicar um espaço de permanência independentemente do lugar onde moram. Defendemos que o batuko é, provavelmente, um dos mais importantes testemunhos desse processo.

Através do batuko compreendemos como a música é, também, uma forma de regulação da sociedade. A inter-regulação da performance do batuko por um princípio de esforço coletivo pode ser encontrada na prática do *djunta mon* (juntar as mãos), a expressão crioula frequentemente usada pelos caboverdeanos para explicar o modo como se interajudam no cotidiano de trabalho e que traduz bem esta atitude de repartição de tarefas, que no batuko, tem um papel estrutural.

Também percebemos o batuko como uma daquelas contingências que mostra como as experiências e estratégias da maternidade transnacional interagem com uma série de elementos contextuais, incluindo os regimes da emigração, ideologias sobre a maternidade, padrões de relacionamentos conjugais, organização do lar e a divisão do mercado de trabalho de acordo com o gênero. Partimos da perspectiva de que o fenômeno da maternidade transnacional não pode ser compreendido com referência a um ou dois fatores específicos e sim deve ser analisado em todas as suas complexidades. Neste caso, a prática do batuko, principalmente na sua característica mais reservada, aparece como um umbral.

[10] O termo "griot" surge na literatura francesa histórica sobre África ocidental, referindo-se a um tipo de classe profissional de artistas musicais e poéticos de tradição hereditária, na região da Senegâmbia. Estes artistas gozavam de grande prestígio social e frequentemente do patrocínio real. Esta classe incluía instrumentistas e cantores que preenchiam diversos papeis sociais (Ribeiro, 2012: 110).

Referências

AGAWU, K. 1987. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1987), pp. 400-418.

AKESSON, L; CARLING, J: DROTBOHM, H. 2012. Mobilities, moralities and Motherhood: Navigating contingencies of Cape Verdean Lives. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. Vol. 38, No. 2, February 2012, pp. 237-260.

ANDALL, J. 1998. Catholic and state constructions of domestic workers: the case of Cape Verdean women in Rome in the 1970s', in: *The New Migration in Europe*. Edited by Koser, K. and Lutz, H. Basingstoke. Palgrave, UK. Macmillan Press, pp. 124-42.

ANDALL, J. 1999. Cape Verdean women on the move: 'immigration shopping' in Italy and Europe, *Modern Italy*, 4(2), pp. 241-57.

ANKU, W. 1997. Principles of Rhythm Integration in African Drumming. *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1997), pp. 211-238.

BATALHA, L. 2004a. *The Cape Verdean Diaspora in Portugal: Colonial Subjects in a Postcolonial World*. Lenham: Lexington.

BATALHA, L; CARLING, J. 2008. Cape Verdean Migration and Diaspora. In: *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Vedean Migration and Diaspora.* Edited by Luís Batalha and Jørgen Carling. Amsterdam. Amsterdam University press.

CARREIRA, A. 1983. *Panaria Cabo-Verdeano-Guineense*. Praia: ICL.

CARREIRA, A. 2000. *Cabo Verde. Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata* (1460-1878). Praia, IIPC.

CIDRA, R. 2008. Cape Verdean Migration, Music Recordings and Performance. In: *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Vedean Migration and Diaspora.* Edited by Luís Batalha and Jørgen Carling. Amsterdam. Amsterdam University press.

GRASSI, M. 2006. Cabo Verde pelo Mundo: o género e a diáspora cabo verdiana. *Working Papers*. Instituto de Ciências Sociais Universidade de Lisboa, pp. 1-36.

HONDAGNEU-SOTELO, P; AVILA, E. 1997. ''I'm here, but I'm there'': the meanings of Latina transnational motherhood', *Gender and Society*, 11(5), pp. 548-71.

HURLEY-GLOWA, S. 1997. *Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Tese de doutoramento, Brown University, 1997.

LOBO, A. 2006. *Tão longe, tão perto: organização familiar e emigração feminina na ilha da Boa Vista, Cabo Verde*. Tese. Brasilia. Universidade de Brasilia.

LOPES, A. J. D. 2015. *Os Tamboreiros da Ilha das Montanhas: música e sociabilidade no Colá Son Jon de Porto Novo*. Dissertação. Brasil. Universidade Federal de Pernambuco.

MILLMAN, H.L. 2013. Mothering from afar: conceptualizing transnational motherhood. *Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, Vol. 21, Iss 1. Art. 8, pp. 72-82.

NOGUEIRA, G. 2011. *Batuko, patrimônio imaterial de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. Dissertação. Praia. Universidade de Cabo Verde (Uni-CV).

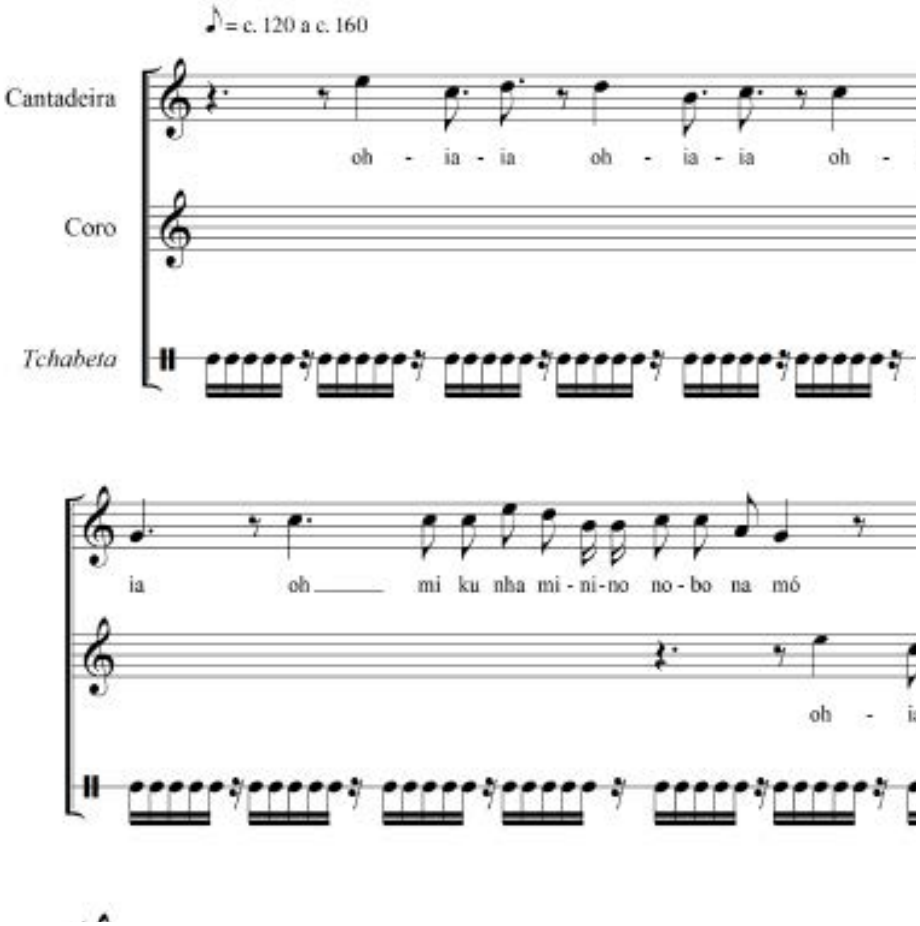
PARREÑAS, R.S. 2005. *Children of Global Migration: Transnational Families and Gendered Woes*. Stanford, CA: Stanford University Press.

RIBEIRO, J.C. 2012. Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal. Tese. Aveiro. Universidade de Aveiro.

RICE, T. 2003. Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology*, Vol. 47, No. 2 (Spring - Summer, 2003), pp. 151-179.

TRAJANO FILHO, W. 2005. The Diaspora Sociability: the return. *Revista Colombiana de Antropología.* Volumen 47 (1), enero-junio 2011, pp. 155-192.

ANEXO I



Transcrição da melodia de "Minino nobo na mó" cantada pela solista, respondida pelo coro, com acompanhamento rítmico da tchabeta. Fonte: Gravação de campo do grupo Finka-Pé, Lisboa, Estufa Fria, novembro de 1993 (adaptado de RIBEIRO: 2012).

MÚSICA E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NA MARÉ: UMA ETNOGRAFIA PARTICIPATIVA

Alexandre Dias
alexandredias.contatos@gmail.com
Grupo Musicultura – Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Alice Emery
aliceemeryf@gmail.com
Grupo Musicultura – Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Diogo Bezerra Nascimento
cabecadesino@gmail.com
Grupo Musicultura – Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho
elza.algoz@gmail.com
Grupo Musicultura – Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Juliana Catinin
julianacatinin@gmail.com
Grupo Musicultura – Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Resumo: Após trabalho anterior sobre a ocupação militar na Maré em razão dos eventos esportivos internacionais (2014, 2016), e sua influência no cotidiano local, em particular a música, a pesquisa procura enfatizar atualmente outra perspectiva de ocupação: a ocupação cultural das ruas locais por iniciativas de moradores. Para tal, escolhemos como estudo de caso os eventos de rua Rock em Movimento e Maré de Rock, realizando a partir de maio de 2016 saídas de campo, interlocução com os organizadores dos eventos, entrevistas, filmagens e registros fotográficos, além de discussão de literatura pertinente ao tema. Geralmente, os eventos em foco trazem abordagens sobre o contexto político-social expresso através da música, e por vezes, debates realizados com intuito de se desenvolver uma política conscientizadora no contexto da favela. Nos referidos eventos não se apresentam apenas bandas de rock, sendo discutidos temas relacionados à descriminalização da favela, preconceito racial, exclusão social etc. A pesquisa compreende análise das músicas apresentadas nesses eventos, suas temáticas e posições políticas, e as relações e comportamentos dos participantes entre si, com a música e com o espaço que ocupam. Também será observado que tipo de organização e público caracterizam o evento. A ocupação das ruas se mostra importante por incentivar a produção cultural local, além de, nos casos do Rock em Movimento e Maré de Rock, terem uma proposta de crítica social presente nos eventos. A pesquisa reflete, enfim, sobre a intervenção pública das ocupações sobre o cotidiano da Maré, buscando construir um conhecimento sobre essa ação, destacando a importância de se ocupar um espaço e fazer dele um movimento que gera impactos sociais.

Palavras-chave: Rock na Maré - Espaço Público - Etnomusicologia Participativa

Abstract: After previous work on the military occupation of Maré related to megaevents in sports (2014, 2016), and their influence on the local daily life, and on music in particular, the current research work seeks to emphasize another perspective of occupation; the cultural occupation of local streets by resident´s initiatives. In pursue of this, we have chosen as case

study the event Rock em Movimento and Maré de Rock at Maré, undertaking fieldwork, interlocution with organizers, interviews, shooting of vídeos and photographic documentation, besides discussions of pertinente literature. In general, the focussed event brings forward the sociopolitical context expressed through music, and sometimes debates on how to develop a consciousness-building policy in the context of favelas. Not only rock bands present themselves in the event, being discussed themes related to the decriminalization of favelas, racial prejudice, social exclusion etc. The research encompasses analysis of songs, their themes and political positionings, as well as the relationships between and behaviours of participants among themselves, and towards the music and the occupied public space. Attention will also be given to the patterns of organization and public attendance characterize the event. Street occupation reveals its importance for fostering local cultural productions, besides, in the case of Rock em Movimento and Maré de Rock, proposing a social critique during the events. The research reflects, therefore, about public intervention embedded in the Maré occupations, seeking to build knowledge on this action, highlighting the importance of occupying space, making of it a socially impacting movement.

Key words: Rock in Maré - Public Space - Participatory Ethnomusicology

Introdução

Após trabalho anterior sobre a ocupação militar na Maré em razão dos eventos esportivos internacionais (2014, 2016), e sua influência no cotidiano local, em particular a música, a pesquisa procura enfatizar atualmente outra perspectiva de ocupação: a ocupação cultural das ruas locais por iniciativas de moradores. Para tal, escolhemos como estudo de caso os eventos de rua Rock em Movimento e Maré de Rock, realizando a partir de maio de 2016 saídas de campo, interlocução com os organizadores dos eventos, entrevistas, filmagens e registros fotográficos, além de discussão de literatura pertinente ao tema.

Geralmente, os eventos em foco trazem abordagens sobre o contexto político-social expresso através da música, e por vezes, debates realizados com intuito de se desenvolver uma política conscientizadora no contexto da favela. Nos referidos eventos não se apresentam apenas bandas de rock, sendo discutidos temas relacionados à descriminalização da favela, preconceito racial, exclusão social etc. A pesquisa compreende análise das músicas apresentadas nesses eventos, suas temáticas e posições políticas, e as relações e comportamentos dos participantes entre si, com a música e com o espaço que ocupam. Também será observado que tipo de organização e público caracterizam o evento.

A ocupação das ruas se mostra importante por incentivar a produção cultural local, além de, nos casos do Rock em Movimento e Maré de Rock, terem uma proposta de crítica social presente nos eventos. A pesquisa reflete, enfim, sobre a intervenção pública das ocupações sobre o cotidiano da Maré, buscando construir um conhecimento sobre essa ação,

destacando a importância de se ocupar um espaço e fazer dele um movimento que gera impactos sociais.

Contextualização sobre o período de militarização

O projeto de implantação das Unidade de Polícia Pacificadora (UPPs) foi iniciado em 2008 pela Secretaria Estadual de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro e visava retomar o controle sobre os territórios dominados pelo tráfico no varejo. Segundo Valente "trata-se de uma concepção de segurança pública que busca controlar populações marginalizadas por meio de uma estratégia de ocupação territorial com o uso de forças militares." (Valente, 2014, p. 209)

Localizada entre a Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela – principais vias de acesso ao Rio de Janeiro – a Maré é formada por 16 favelas, com aproximadamente 140 mil habitantes. (CENSO DE EMPREENDIMENTOS DA MARÉ, 2014, p.13)

Em março de 2014, iniciou-se um processo de ocupação da Maré por forças militares, que apresentavam como objetivo a implantação de uma UPP no local. A alegação do governador do Estado da época, Sérgio Cabral, era de que o intuito da UPP seria integrar a Maré ao resto da cidade, porém o que de fato ocorreu foram diversas mudanças no cotidiano do bairro, como toque de recolher, revistas aos moradores, além de inúmeras restrições à realização de eventos nas ruas. Somente com uma autorização seria possível organizar eventos culturais durante esse período de ocupação, e essas autorizações saíam arbitrariamente, dependendo muitas vezes de quem era o comandante do momento. Nesse contexto, o grupo estudou a forma como a ocupação militar interferia ou mesmo impedia a realização de eventos musicais na Maré.

Ocupação do espaço no período pós militarização

Antes do início dos Jogos Olímpicos, sediados no Rio de Janeiro em 2016, foi encerrada a ocupação por parte do exército, sem a implantação da prometida UPP. A partir daí, os eventos voltaram a ter maior liberdade para acontecer. Não havia mais necessidade de autorizações para que se pudesse realizá-los ou a presença dos militares durante os acontecimentos.

Nesse momento, o grupo notou que a palavra "ocupação" estava em alta em outro contexto. A prática de "ocupar" se tornou notória nessa época primeiro pelos secundaristas na luta por suas escolas, e depois pelos artistas no movimento Ocupa Minc, no qual ocuparam o Ministério da Cultura, além de estudantes nas universidades, trazendo essa tática de luta para

os holofotes da mídia. Nesses casos, a ocupação se dava pelas pessoas que estão ali diariamente, como uma forma de luta e resistência, diferente da ocupação militar que ocorre tradicionalmente dentro das favelas cariocas durante grandes eventos na cidade. Após visita do grupo a uma das escolas ocupadas (Escola Estadual Amaro Cavalcanti), o Musicultura reafirmou como as ocupações do território feitas pelo habitador são uma arma importante para se afirmar como "autoridade" no território, trazendo legitimidade para as reivindicações que fazem parte do cotidiano de quem vive e frequenta o local.

O grupo musicultura, que em trabalho anterior pesquisava sobre a ocupação militar e seus impactos no cenário musical/cultural da favela, parte para um novo enfoque de ocupação: as ocupações das ruas da Maré pós-ocupação militar e feita pelos próprios moradores. Tentando observar essa ferramenta de luta na favela, escolhemos para um primeiro estudo de caso o evento de rua Rock em Movimento, para observar e analisar o formato de ocupação existente na realização dele, por meio de entrevistas com produtores e público, idas a campo e filmagens.

O Rock em Movimento

O "Rock em Movimento" começou a acontecer na Maré em 2011, inspirado em um modelo semelhante que ocorria no DCE[11] da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói organizado pelo mesmo coletivo. Hoje realizado mensalmente, procura ocupar os espaços públicos e tem como alguns dos objetivos apresentados promover shows de bandas autorais, encontro de bandas de dentro e fora da favela, além da preocupação de trazer para o debate reflexões sobre a sociedade e a realidade local.

O coletivo surgiu durante as reuniões de organização do Festival Maré de Rock[12] que possibilitou o encontro entre as bandas Algoz, Café Frio e Levante. Observando a insuficiência de espaços culturais para a apresentação de músicas autorais, principalmente no cenário do rock, o grupo formado por integrantes dessas bandas citadas, propõe cobrir essa falta com a proposta de ocupação do espaço público na Maré. Ao longo de 6 anos, mais de 150 bandas autorais, além de artistas como fotógrafos, artistas plásticos e poetas já se apresentaram.

O formato do evento sempre se repete, com 3 bandas, uma da região e duas de fora,

11 Diretório Central do Estudante - Entidade estudantil que representa todos os estudantes (corpo discente) de uma instituição de ensino superior.
12 Festival de rock construído coletivamente que ocorreu na Maré e será explicado posteriormente no decorrer do texto.

que apresentam músicas próprias e também de outros artistas. Além da apresentação musical, é proporcionado um momento para produtores e bandas apresentarem a agenda de shows e eventos que estão produzindo, além de aberturas para falas políticas.

Por não serem proporcionados, por parte do governo, espaços de atividades culturais em número relevante para quem mora fora o eixo Centro – Zona Sul, local onde se concentra a maior parte dos centros culturais da cidade, o simples fato do coletivo oferecer algo nesse sentido para o público fora desse eixo já é um ato político. Nos eventos do Rock em Movimento foi possível perceber em vários instantes denúncias políticas feitas pelas bandas convidadas. Uma das falas demonstra a revolta e explicita, na visão de um artista convidado, como o governo enxerga a favela. Além de ressaltar a importância do fazer cultural da favela para a favela, trazendo ainda uma reflexão sobre o cenário político atual.

> A gente vive num contexto em que é rotulado... A favela é rotulada sempre como... primeiro como não parte da cidade, não há nenhum planejamento urbano, tá ligado, do estado para com a favela, e a gente tá aqui, tá falando de uma extensão muito grande, da Maré. A gente tá aqui, tá levando rock, teve cineclube antes, podemos dizer... uma banda de rock passou aqui, um MC de rap tá aqui, mostra o quanto há de potência, quanto há de força aqui, tá ligado, e é isso, acho que o melhor pra fazer é a galera daqui. A gente vive numa parada que tem que vim alguém de fora pra legitimar, mas na moral mesmo? A favela se legitima, mano. A favela faz por ela mesmo, sempre fez, inventou esse lugar, sempre fez. [...] A gente tá num momento muito louco, muito efervescente, a gente tá num governo totalmente ilegítimo aí. [13]

E ele continua, ressaltando a importância de uma representatividade política para verdadeiras mudanças na realidade social atual.

> Mas eu também não acredito em nenhum processo de mudança que não tenha a população preta, que tenha os favelados, as mulheres, as mulheres pretas de frente, a galera LGBT de frente, se tiver sempre homens brancos e héteros no bagulho, de classe alta, eu não acredito em porra nenhuma de mudança. [..] [14]

O discurso político presente no evento é mais direto e incisivo, e identifica os problemas na percepção dos músicos e os expõe, incitando a todos os presentes que participem dos questionamentos propostos.

Quase sempre o evento acontece na rua, e tem contado com o apoio da tabacaria Dreadlocks, na Vila do Pinheiro. Em uma edição, na qual o musicultura esteve presente, a organização promoveu um debate sobre a descriminalização da maconha, exibindo dois documentários sobre o tema e trazendo representantes da marcha da maconha para falar aos presentes. Essa e outras duas edições do Rock em Movimento aconteceram em parceria com uma Organização Não Governamental local, a Redes de Desenvolvimento da Maré.

---

13 Fala do Nyl Mc durante apresentação no evento Rock em Movimento no dia 21/05/2016 na Maré.
14 Idem.

Essa parceria surgiu da necessidade que o núcleo – que desenvolve um trabalho na cena do crack em uma das favelas da Maré – teve de dialogar sobre o tema drogas, para além do crack, junto à juventude do bairro. Por existir um histórico de mobilização de jovens juntamente com o debate sobre diversos temas, o coletivo Rock em Movimento foi procurado para realizar uma parceria com a referida ONG, no qual formas de atuação são pensadas em conjunto para atingir o maior número possível de pessoas.

Em um desses eventos, com essa parceria, durante o momento aberto à fala do público, um jovem universitário comentou que, apesar do assunto ser muito debatido no ambiente da faculdade, ele sempre sentiu falta que debates como esses fossem realizados na periferia, "que é onde as coisas acontecem".

A violência policial e o racismo, que define os alvos dessa violência, também foram assuntos recorrentes. Como a grande maioria dos presentes era composta por moradores da Maré, esses temas faziam parte do cotidiano do público e bandas. O fato de os moradores trazerem suas insatisfações com a política da cidade a outros moradores, ocupando as ruas da favela, que a força policial ou confrontos entre facções criminosas disputam e tentam desocupar, é uma ação política no sentido de direito à cidade. Como Lefebvre defende, "(...) o direito à cidade é uma utopia, uma plataforma política a ser construída e conquistada pelas lutas sociais e populares que vão em contramão da lógica mercantilista da própria natureza urbana." (XIMENES, 2015)

Em um contexto de cidade em que, como apontou Nyl MC, existe um preconceito com tudo o que vem da favela (que se mostra no medo que as pessoas de fora têm da favela e de seus moradores), iniciativas como esta se mostram como práticas contra hegemônicas. Os moradores se organizam para usar as ruas da Maré para promover artistas do próprio bairro, dialogar com bandas de fora e discutir a política que oprime os espaços mais pobres.

Maré de Rock

O Maré de Rock foi criado para denunciar a forma como o Estado e sua política de segurança lidam com as favelas, que, alegando um propósito de combate às drogas, cometem violações de direitos humanos contra a população das periferias.

Como cita Franco (2014, p. 69) a ideia de combater as drogas por vias de táticas de guerra na favela se torna uma concepção errônea, pois nem as drogas nem o armamento utilizados pelos traficantes são produzidos no local. O combate às drogas pelo confronto ao comércio varejista parece uma estratégia dissimulada por parte do governo para a população, pois a raiz do problema não se encontra nessas áreas onde o Estado insiste em permanecer

somente na sua faceta militar. A insistência nessa tática consiste no que a autora denomina de uma "guerra aos pobres". Nessa perspectiva, o Estado continua mantendo sua posição autoritária onde o diálogo estabelecido não é suficiente para suprir as demandas da população, fato que seria uma questão central para uma gestão pública democrática. (MUSICULTURA, 2015. p, 9)

A partir desse entendimento, o festival Maré de Rock teve três edições com os temas: Pela vida, contra o extermínio (2008), Pelo direito à cidade e contra a criminalização da pobreza (2011) e, recentemente, Pela defesa dos nossos direitos, contra toda forma de preconceito (2017).

O rock tem em sua estrutura o objetivo de afrontar, de se diferenciar do senso comum, fato esse que, segundo Corrêa (1989, p. 28), é um dos motivos de ser um gênero relacionado à juventude. O evento, apesar de ser classificado pelo nome como um evento de rock, recebe gêneros musicais diversos. Esse fato chama a atenção pois o mesmo se apropria muito mais da rebeldia que acompanha o gênero do que estritamente do estilo musical.

O festival em suas três edições foi organizado pelas bandas, militantes e representantes de organizações atuantes dentro e fora da Maré. Em sua última construção, contou com reuniões semanais, mantendo o formato de reuniões abertas a quem quisesse contribuir, assim como se manteve nos outros anos de festival, prezando o debate dos temas com os envolvidos.

Esse formato de ações sociais coletivas por parte da população, organizando e expressando suas demandas, são características de um movimento social (GOHN, 2008). Para Gohn (2011), movimentos sociais sempre existiram e sempre existirão, expressando "energias de resistência ao velho que oprime ou de construção do novo que liberte", realizando diagnóstico sobre a realidade e construindo propostas (GOHN, 2011, p 04). O grupo de colaboradores do evento Maré de Rock parece se enquadrar nessa categoria por se posicionar politicamente resistindo e se organizando como coletivo contra a opressão vivenciada no dia a dia.

Maré de Rock III

Depois de alguns anos da última edição, realizada em 2011, os organizadores do Maré de Rock se juntaram novamente, desde o fim do ano de 2016, para realizar uma terceira edição em fevereiro de 2017. Ao longo dos meses, ocorreram algumas reuniões presenciais, das quais participaram aproximadamente 15 pessoas. Além disso, utilizava-se a rede social *facebook* como ferramenta de comunicação, em um grupo de mensagens que contava com

cerca de 50 membros (apesar de nem todos efetivamente participarem das discussões que ali ocorriam).

Nas reuniões, foram separados grupos para as tarefas necessárias, como gravar e editar vídeos de divulgação, escrever manifestos para serem lidos durante o festival, além das organizações mais técnicas de som, espaço e locomoção no dia do Maré de Rock. Quando cada grupo ou pessoa criava uma nova contribuição, essa era postada no grupo do *facebook*, para que fosse alterada e/ou aprovada pelo coletivo. No dia do evento, os manifestos que assim surgiram foram lidos, tratando de temas como educação, saúde, cultura, racismo e machismo, num contexto de indignação com as atuais políticas de retirada de direitos que vêm surgindo após as reviravoltas políticas ocorridas no ano de 2016 e com o estado de exceção permanente vivido nas favelas.

Conclusão

Através deste trabalho o Grupo Musicultura procurou refletir sobre a intervenção cultural pública após a ocupação militar que ocorreu no período dos eventos esportivos de 2014 e 2016 no bairro Maré. Um modelo de segurança pública que controla as populações marginalizadas interferindo na sua liberdade de expressão e no direito de ir e vir.

No seguinte estudo de caso, no qual estudamos dois eventos de rua, Rock em Movimento e Maré de Rock, pudemos ver abordagens sobre o contexto político-social expresso através da música. Um movimento realizado por moradores, ocupando o espaço público ao mesmo tempo em que incentiva a produção na favela, mostra o quanto é importante para se afirmar como "autoridade" no território, legitimando suas reivindicações cotidianas, como uma forma de luta e resistência.

Como já apontado no trabalho anteriormente, a favela e a sua cultura são constantemente criminalizadas de diversas formas, por não se enquadrarem nos moldes dos grupos hegemônicos. Somos estimulados a reproduzir hierarquias em qualquer organização e instituição; o Rock em Movimento e o Maré de Rock se colocam contra esse modelo de sociedade por organizarem, de forma coletiva, ocupações culturais no próprio território, se afirmando como autoridade e demonstrando a sua autonomia na articulação de eventos críticos à postura do Estado com a favela.

Referências

CARVALHO, Elza Maria Cristina Laurentino de. O Rock na Maré: Repressão no Contexto da Ocupação Militar. Rio de Janeiro, 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Serviço Social) Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

CENSO DE EMPREENDIMENTOS DA MARÉ. Disponível em:< http://redesdamare.org.br/wpcontent/uploads/2014/07/GuiaEmpreendedores_FINAL_18JUL.pdf>. Acesso em:05/02/2017.

CORRÊA, Tupã Gomes. Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado. Campinas: Papirus, 1989.

FRANCO, Marielle. *UPP - A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro.* Dissertação (Mestrado em Administração). Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

GOHN, Maria da Glória. *O protagonismo da sociedade civil*: movimentos sociais, ONGs e redes solidárias. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GRUPO MUSICULTURA. É permitido proibir: a práxis sonora da pacificação. Revista Vórtex, v. 3, n. 2, p. 149-158, 2015.

Maré de Rock: Pela Vida, Contra o Extermínio. Disponível em:<http://www.lsrcit.org/nacional/25-nacional/534-mare-de-rock-pela-vida-contra-o-exterminio>. Acesso em 03/02/2017.

GOHN, Maria da Glória et al. Movimentos sociais na contemporaneidade. Revista Brasileira de Educação, 2011.

VALENTE, Júlia Leite. UPPS: observações sobre a gestão militarizada de territórios desiguais/UPP's: notes on the militarized management of unequal territories. In: Revista Direito e Práxis, v. 5, n. 9, p. 207-225, 2014. Disponível em:< http://www.epublicacoes.uerj.br/ojs/index.php/revistaceaju/article/view/8590>. Acesso em:17/02/2017.

XIMENES, Clarissa Teixeira. Desvios urbanos: um olhar sobre as ocupações artísticas na cidade de São Paulo.

APONTAMENTOS SOBRE AS IDENTIDADES SONORAS DO CHORO ARACAJUANO

Alexandre Santos de Azevedo
PPGMUS-UFBA
djangoazevedo@yahoo.com.br

Laila Rosa
PPGMUS-UFBA
lailarosamusica@gmail.com

Resumo: O presente artigo situa-se dentro de minha pesquisa de mestrado em Etnomusicologia, que tem por objetivo analisar a cena do choro em Aracaju, seus aspectos musicais e sua relação com o contexto social local. Aqui me proponho a investigar a existência de características sonoras que representem elementos identitários oriundos da produção musical dessa cena, e identificá-los. A princípio, utilizo a definição de cena musical tal como é apresentada por Janotti Jr. e Pires (2011). Para discutir as questões relacionadas à identidade cultural na contemporaneidade, baseei-me em autores como Stuart Hall (2010), Rita Laura Segato (s. d.) e Ramon Pelinski (1997), importantes autores das áreas de Estudos Culturais, Antropologia e Etnomusicologia. Para averiguar a existência desses elementos identitários característicos da produção musical da cena do choro aracajuana, e identificá-los, baseio-me nas entrevistas que fiz com pessoas que atuam diretamente nessa cena e na análise de exemplos musicais autorais, relacionando-os às observações dos entrevistados. Além da contribuição objetiva relacionada ao levantamento das características do choro aracajuano, pode-se observar também, nos diferentes discursos, divergências relacionadas aos diferentes pontos de vista sobre a mesma cena, influenciados por fatores diversos. Verificou-se haver, de fato, aspectos característicos do choro tal como ele se apresenta em Aracaju. Tais aspectos estão relacionados à instrumentação, à performance musical e à produção de obras autorais. A pesquisa sobre a cena do choro em Aracaju encontra-se ainda em andamento, de modo que os dados, apontamentos e reflexões aqui apresentados não esgotam o assunto.

Palavras-chave: identidade cultural; cena musical; choro aracajuano.

Abstract: This article is located within my master's research in Ethnomusicology, whose objective is to analyze the choro's scene in Aracaju, its musical aspects and its relation with the local social context. Here I propose to investigate the existence of sound characteristics that represent identity elements originating from the musical production of this scene, and to identify them. At first, I use the definition of music scene as presented by Janotti Jr. and Pires (2011). To discuss issues related to cultural identity in contemporary times, I have based on authors such as Stuart Hall (2010), Rita Laura Segato (s. d.) and Ramon Pelinski (1997), important authors of Cultural Studies, Anthropology and Ethnomusicology. In order to investigate the existence of these characteristic identity elements of the musical production of the choro in Aracaju choro's scene, and to identify them, I base myself on the interviews I have done with people who act directly in this scene and on the analysis of musical examples of authorship, relating them to the observations of the interviewed. In addition to the objective contribution related to the survey of the characteristics of the Aracaju's choro, on can also observe, in the different discourses, divergences related to different points of view about the same scene, influenced by different factors. It was verified that there are, in fact, characteristic aspects of the choro as it presents itself in Aracaju. These aspects are related to

instrumentation, musical performance and the production of authorial music. The research on the choro's scene in Aracaju is still underway, so that the data, notes and reflections presented here do not exhaust the subject.

Keywords: cultural identity; musical scene; Aracaju's choro.

Introdução

O presente artigo é um recorte de minha pesquisa de mestrado, em andamento, sobre a cena do choro em Aracaju. Pretendo aqui expor alguns elementos musicais que podem representar as diferentes identidades sonoras do choro aracajuano. Compreendo o conceito de cena musical tal como é definido por Janotti Júnior e Pires (2011), que a apresentam como um conjunto de práticas sociais, econômicas e afetivas de ocupação do espaço através dos processos de mediatização, que se materializam nos circuitos culturais e na cadeia produtiva da música.

A perspectiva a partir da qual apresento meu trabalho é a do saber localizado. Baseado na leitura de autoras como Donna Haraway (2014), para quem é questionável a pressuposição de objetividade e impessoalidade vinculada à produção científica. Pelinski (1997) considera ser necessário que o pesquisador explicite sua posição epistemológica e o modo como ele se relaciona com a cultura estudada, dado o fato de que sua subjetividade interfere no processo de sua experiência da cultura estudada. Esta mudança de posicionamento ante o objeto de estudo se dá por conta do advento das teorias pós-coloniais, que trazem perspectivas reflexivas para o estudo da música, onde ao investigador não cabe mais situar-se fora da cultura como observador de uma cultura objetivamente observável.

Deste modo, coloco-me ante minha pesquisa como músico, violonista, que participa dessa cena desde o ano de 2013, integrando um dos grupos de choro existentes na cidade, Os Tabaréus. Estou inserido no bojo dessas manifestações musicais desde então, tocando e conhecendo os diversos espaços de performance existentes no interior dessa cena, bem como as pessoas que estão diretamente ligadas a ela, como musicistas, pessoas ligadas à organização de eventos e apreciadores e apreciadoras do choro de modo geral.

Atualmente, a cena do choro em Aracaju conta com quatro espaços de performance e uma iniciativa de promoção do choro. São eles: Recanto do Chorinho, Chorinho do Inácio, Projeto Movimento do Choro Sergipano, Mercado Municipal e o Coletivo Roda de Choro Sergipana. Além dos espaços de performance, há ainda dois programas de rádio que promovem a cena, através da divulgação da produção dos grupos locais. São eles: Programa Domingo no Clube e Programa Choros e Canções, ambos na rádio Aperipê, emissora estatal

sergipana. Dentro do levantamento que fiz sobre os grupos de choro em atividade, pude identificar 14: Renovação do Choro, Dom José do Ban e seus Chorões, A Bandinha, Os Tabaréus, Odir Caius e Regional, Júnior do Cavaco e Cia. do Choro, Brasileiríssimo, Braúna, Regional Recanto do Chorinho, Silvina e os Boêmios Nota 10, Maria Augusta e Os Brazucas, Chorinho da Gente, Aquida Choro e A Barca do Choro.

Partindo de uma visão geral desse cenário procuro aqui apontar alguns elementos identitários na prática musical no interior dessa cena, buscando por similitudes e diferenças no resultado sonoro advindo da produção musical dos grupos que a integram. Para realizar essa tarefa tomo aqui os discursos coletados em entrevistas com pessoas que participam diretamente dessa cena, e analiso três exemplos musicais de diferentes grupos.

Identidade cultural e identidades musicais

Stuart Hall (2010), demonstra a dificuldade de se definir um conceito de identidade cultural, cuja compreensão ainda está muito pouco entendida dentro da ciência social contemporânea, dada sua complexidade. Deste modo, ainda não é possível estabelece-lo definitivamente. O que se pode dizer sobre o tema é que identidade cultural está ligada aos aspectos de nossa identidade que surgem de nosso pertencimento às distintas culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, sobretudo, nacionais.

Rita Segato (1999) trata da formação de identidades locais em sua relação com aspectos globais. Seu estudo propõe iluminar o aspecto banalizador e achatador da formação de identidades globais, por um lado, e os efeitos perversos de uma política de identidades que responde a uma agenda global mais fiel a questões nacionais internas dos países centrais, que a problemas e idiomas políticos locais, por outro. Suas observações contribuem para minha pesquisa na medida em que me provocam a reflexão acerca das transformações que têm ocorrido no interior do meu campo de pesquisa e sua relação com a dinâmica global.

Pelinski (1997) atribui às condições materiais do capitalismo tardio, as mudanças que tem ocorrido nos modos de vida. Como afirma, algumas ideias pós-modernas têm afetado as perspectivas teóricas, os objetivos e as questões da etnomusicologia recente. Tais influências se manifestam na busca pela inspiração teórica nas teorias pós-modernas do pós-estruturalismo, do pós-colonialismo, do pós-marxismo e da crítica feminista. De acordo com o autor, a etnomusicologia atual nutre-se dessas ideias para articular novos problemas, nos quais a música, além de buscar sua identidade em recursos sonoros, simboliza pensamentos e práticas políticas, sociais e culturais de nosso tempo.

Falando sobre as relações específicas entre identidade e música, Pelinski afirma que esta possui o poder de oferecer às pessoas a experiência corporal de suas identidades imaginadas no momento da performance. "A performance não reenvia um sentimento de identidade que estaria detrás (ou mais acima, ou debaixo) da performance, senão que é a realidade mesma da identidade." (Pelinski, 1997, p. 4, tradução minha). Ou seja, a performance musical não é um símbolo representativo de coisas externas a ela, antes é o próprio meio pelo qual elas se manifestam.

Relacionando as questões de identidades culturais e musicais ao conceito de cena musical, Janotti Jr. e Pires (2011) afirmam:

> As identidades culturais ligadas ao mundo da música se confirmam nas negociações efetivadas entre afirmações cosmopolitas (conexão com gêneros musicais consumidos em distintos lugares do planeta e socializados através da internet) e a forma como essas mesmas expressões musicais (mesmo em versões locais ou gêneros regionalizados) se afirmam através de apropriações culturais em diferentes espaços urbanos. (Janotti Jr.; Pires, 2011, p. 10).

Seguindo em sua exposição, os autores vão afirmar que, do mesmo modo que a música participa do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida, ou consumida, relacionando-se diretamente com o desenvolvimento local e com as identidades coletivas.

Discursos e sons

Com o objetivo de refletir sobre as questões relacionadas às diferentes identidades sonoras existentes no interior da cena do choro em Aracaju, trarei aqui os discursos de pessoas que gentilmente me cederam entrevistas, contribuindo para a realização dessa pesquisa. Em seguida, trarei uma breve análise de três músicas gravadas por grupos de choro aracajuanos, levando em conta aspectos musicais e sociais. Ressalto novamente que minha pesquisa encontra-se em andamento, de modo que há outras entrevistas previstas e mais gravações a serem analisadas, entre outras atividades inerentes à pesquisa de campo.

O contato com as pessoas permite que se encontre, entre elas, as categorias nativas de análise, que confrontam as categorias estabelecidas pela academia. Hartung (2013), ao falar sobre questões relacionadas às categorias nativas, na área da Antropologia, afirma:

> Para ser coerente com seus pressupostos, toda investigação antropológica deveria tomar como método o incômodo e a desestabilização que as concepções nativas provocam sobre as nossas categorias, interpretações e teorias, sejam as do Estado ou as da Antropologia (que muitas vezes coincidem). (Hartung, 2013, p. 353).

De acordo com Pelinski (1997), o estudo qualitativo dos fenômenos sociais na modernidade tardia consiste, em primeiro plano, na análise das formações discursivas.

> Enfim, posto que a significação não está dada senão que é construída pela experiência do receptor, o pensamento pós-moderno se empenha em compreender experiências que conduzem à construção da subjetividade. (Pelinski, 1997, p. 2, tradução minha).

Foram entrevistados, até o momento: José Carlos Santana de Oliveira, conhecido como Dom José do Ban, bandolinista no grupo Dom José do Ban e seus Chorões; Ricardo Vieira da Costa, violonista especializado no violão de sete cordas; Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, radialista e produtor cultural, organizador do Movimento do Choro Sergipano.

Aos entrevistados foi dada a liberdade de se declararem, dentro de aspectos como identidade étnico-racial e classe social, como preferissem. Durante a entrevista, perguntei aos participantes se, na opinião deles, existe uma sonoridade característica do choro feito em Aracaju. As repostas estão logo abaixo.

Dom José do Ban:

- Confesso que eu não consegui vislumbrar ainda um choro com tempero sergipano, que marque uma identidade nossa. Nós temos grupos com muito brilhantismo, mas eles são executores de músicas clássicas do choro. Se a gente for listar quantos choros são genuinamente sergipanos, eu acho que a gente não consegue 20 músicas. Eu acho que é um quantitativo muito pequeno pra permitir uma identidade.

Ricardo Vieira:

- Tem, com certeza. Que difere do choro carioca, do choro paulista. A instrumentação em Sergipe. Você vai ter poucos instrumentos de sopro e muito mais cordas dedilhadas, você vai ter cavaquinhos e bandolins, preponderando, e violões, sobre os sopros. Se você for comparar isso com os principais centros de choro, você vai ver que lá vai ter uma preponderância de/ou igualdade entre esses tipos de instrumentos. Você vai ter muito mais clarinetas, trombones, flautas... equilibrado com bandolim. Aqui em Sergipe você vai ter muito mais o bandolim solista, do que um bandolim de acompanhamento. O cavaquinho, aqui ele fica numa média de 50 por cento, ele é solista e é acompanhamento. Você comparando com o choro paulista e o carioca, o bandolim divide por igual as funções de contraponto e acompanhamento, porque sempre há um flautista, sempre há um clarinetista, ou sempre há o trombone e o trompete. O clarone está presente também, eu nunca vi um clarone aqui, tocando com regional. Lá você tem o fagote tocando choro. Então, eu acredito que, por esse encaminhamento de muito mais cordas dedilhadas no choro sergipano, a forma como ele se expressa é diferente dos outros lugares, com certeza. Do ponto de vista fraseológico, é também interessante. Porque quando você vai para o sul, centro-sul, você vai ter outras influências. Você vai ter, muito forte, Jacob [do Bandolim], você vai ter muito forte Hamilton

de Holanda, você vai ter muito forte Severino Araújo, enfim, nos sopros. Quando você vem para o choro sergipano, quando você trabalha com bandolinistas, você vai ter como principal influência: Armandinho. Que tem uma forma característica de tocar bandolim, com uma linguagem muito próxima da guitarra baiana, influenciada pela linguagem do frevo, da marchinha. Então, o fraseado do improviso do bandolim sergipano é muito mais próximo do bandolim da Bahia, do que do centro-sul. A linguagem na improvisação é muito específica. O cavaco, eu percebo que a linguagem dele aqui é meio órfã, eu não percebo referências para o cavaco. Ele está muito ligado ao samba, à linha de acompanhamento do samba, do que, propriamente do choro. Então, dificilmente você vai ouvir um cavaco fazendo a mesma célula do maxixe que um cavaquinhista faz no Rio. Ele vai fazer muito mais uma célula de samba. Nos sopros, com exceção dos grupos mais recentes – como Os Tabaréus, que já vem com uma linguagem em que entra o universo da improvisação, dessa liberdade de tocar – de modo geral, no âmbito tradicional, você não vai ter muita liberdade de sopro improvisando, como você vai ter no centro-sul. Você vai ver músicos que são da linguagem erudita, da escola, melhor dizendo, erudita, que estão ali, atraídos pelo choro e estão entrando naquela linguagem. Não com tanta liberdade. Eles estão muito mais presos à linha melódica, ou a um contraponto que está escrito. Tudo isso contribui com uma forma diferente de tocar dos grupos de lá. [...] No choro no centro-sul, você vai ter a reapresentação do tema improvisado. Sempre vai ter elementos do tema principal ali. Isso você não vê no choro sergipano. Não tem aqui isso. Não é a tradição daqui. A tradição daqui é: você apresenta o tema, você reexpõe o tema, com alguma variação, mas você não percebe que há uma liberdade de improvisação. Eu acredito que está muito ligado às referências dos músicos daqui.

Sérgio Thadeu:

- Tem. Há a questão do sotaque nordestino. Muitos regionais tocam choro e forró, o choro forrozado. Isso é bem característico daqui. A gente percebe muito essa linguagem desses dois gêneros, o forró e o choro.

Os exemplos musicais que me proponho comentar aqui são: *Daniella*, composição de Egnaldo do Bandolim (1949-2015); *Cabeça de Bacalhau*, de Ricardo Vieira (1981-*); e *Conversa de Irmãos*, de André Lima (1978-*).

Egnaldo Rodrigues dos Santos, mais conhecido como Egnaldo do Bandolim, era proprietário do Recanto do Chorinho, bar localizado no Parque da Cidade, Zona Norte de Aracaju. Foi representante de uma geração de chorões que atua na cena do choro em Aracaju desde a década de 1980. *Daniella*, choro de sua autoria apresenta uma gravação realizada em

uma época mais distante da atual. Na gravação é o próprio compositor que toca o bandolim. Trata-se de um choro em duas partes, diferente da forma tradicional em três partes. O que não o desqualifica, haja vista o fato de que o choro em duas partes ficou consagrado por Pixinguinha. A instrumentação é baseada na formação tradicional do regional de choro, contando com pandeiro, cavaquinho, dois violões e o próprio bandolim.

Escolhi esse exemplo musical para análise por ser representativa de algo que foi apontado por Ricardo Vieira, que é a grande incidência de bandolinistas solistas no choro aracajuano. Assim como Egnaldo há vários outros bandolinistas na cidade como Pisca Viana, Lito Nascimento, Difan, Cruz, Fernando Freitas, e o próprio Dom José do Ban, que participou dessa pesquisa. Na gravação, o bandolim apresenta um pequeno problema de afinação. O ritmo é de choro-canção, ou seja, um choro mais lento.

Cabeça de Bacalhau é uma composição mais recente, de autoria de Ricardo Vieira. O exemplo que analiso foi extraído do CD da mostra musical Sescanção, realizada em 2013. A execução é do grupo de choro Brasileiríssimo. Grupo que estreou em 2012, o Brasileiríssimo tem como objetivo, de acordo com depoimento de Ricardo Vieira, fundador do grupo, resgatar e inovar o choro. A gravação foi realizada em período mais recente por ocasião do próprio festival do Sesc. A instrumentação presente na gravação é composta por dois violões, pandeiro e clarineta. O ritmo é de um choro sambado, mais ligeiro, e as harmonias possuem mais dissonâncias. Após uma pequena introdução com pandeiro e violão, a parte A é executada pela clarineta, e repetida pelo violão, dinâmica que também ocorre na parte B. Trata-se de um choro também em duas partes, difícil de identificar com o que se entende por choro sergipano, levando em conta as características que foram levantadas até aqui.

O terceiro exemplo é o choro Conversa de Irmãos, de autoria de André Lima, com execução do grupo de choro Os Tabaréus, grupo do qual faço parte como violonista. André é trompetista na banda da Polícia Militar de Sergipe, formado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe, e Os Tabaréus é um grupo de choro que foi formado, basicamente, nos corredores dessa universidade, tendo estreado em 2013. Essa composição, André dedicou a seus filhos. A gravação é recente, foi realizada em 2015 no estúdio de um dos integrantes do grupo, Kelvin Farias, violonista 7 cordas, e está no EP que o grupo disponibiliza nos shows. Esse grupo de choro já surgiu com a proposta de mesclar o choro com elementos da música nordestina, de modo que logo no início da música pode-se perceber um ritmo de baião, que é executado pelo pandeiro, exemplificando o que foi dito por Sérgio Thadeu. A instrumentação é composta por dois violões, pandeiro, cavaquinho, surdo, trompete e trombone. Como Ricardo Vieira disse, não é muito comum haver grupos com

instrumentos de sopro solistas no choro em Sergipe, sendo esse um dos poucos em atividade com essa característica. Também é um choro em duas partes.

A análise dos exemplos musicais acima descritos permite identificar alguns elementos que remetem às diferentes identidades sonoras existentes no contexto da cena do choro em Aracaju. Embora tenha utilizado apenas um exemplo de grupo com bandolim solista, há uma diversidade considerável de grupos com essa característica, esse é um traço marcante da produção local, como bem observou Ricardo Vieira. O segundo exemplo apresenta uma tendência que pode ser observada com certa frequência na produção atual do choro em Aracaju: a utilização de uma harmonia com mais dissonâncias, remetendo à bossa nova e ao jazz, a utilização de uma instrumentação já não tão ortodoxa (faltaria, nesse exemplo, o cavaquinho fazendo o que se conhece por "centro"), entre outras coisas. O terceiro exemplo é representativo da tendência existente em Aracaju de mesclar o choro com forró, baião, entre outros gêneros característicos da região nordeste. Muitos dos chorões sergipanos trabalham com esses gêneros musicais durante as festas juninas. No exemplo em questão há um diálogo entre o local e global, onde, em uma mesma música, temos uma mescla de ritmos como próprio baião, o choro, harmonias também com a inclusão de algumas dissonâncias e fraseado também já não tão ortodoxo dentro do que se concebe como linguagem do choro.

Considerações finais

Como se pode verificar, embora um tanto diversificado, o cenário do choro em Aracaju possui certas características que permitem identificá-lo. Em geral não há muita diversificação na instrumentação de base (pandeiro, violão, cavaquinho, etc.), embora já haja grupos que estão inserindo instrumentos como contrabaixo e bateria. Os diferentes pontos de vista aqui apresentados pelas pessoas que me cederam entrevista não se excluem entre si. Pode-se notar muito bem uma questão relacionada aos diferentes pontos de vista dos quais os interlocutores enxergam essa mesma cena. De modo que minha análise ainda carece de um estudo mais abrangente de recorrências de categorias nativas. Ainda há a necessidade de se realizar mais entrevistas para se levantar essas informações.

Referências

HALL, Stuart. **Sin garantias: Trayectorias y problemáticas en estúdios culturales.** Popayan, Colombia: Envión editores, 2010.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu,** [s. l.]. 2014. p. 07-41.

HARTUNG, Miriam Furtado. “Ser E não ser”, eis a questão: relatórios antropológicos, categorias nativas e Antropologia. **Revista de Antropologia.** São Paulo. USP. 2013, v. 56, n. 2. p. 323-364.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercado culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (orgs.). **Dez anos a mil:** mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.

PELINSKI, Ramón. **Etnomusicologia en la edad posmoderna.** 1997. Disponível em: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>. Acesso em 5 out 2016.

SEGATO, Rita Laura. Identidades políticas y alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. **Nueva Sociedad.** [s.l.],[s.d.], n. 178, p. 104-125.

MÚSICA, SOCIABILIDADE E GOSTO MUSICAL: O ESPAÇO DO ROCK NO RECIFE DOS ANOS 1970 E 1980

Amilcar Almeida Bezerra, Universidade Federal de Pernambuco,
amilcar.bezerra@gmail.com

Daniela Maria Ferreira, Universidade Federal de Pernambuco,
dmffr@yahoo.fr

Resumo: Neste artigo, propomos uma leitura de algumas relações sociais que permeavam o consumo do rock no Recife dos anos 1970 e 1980. A princípio, traçamos um quadro histórico que ajuda a contextualizar a partir de que condições objetivas se constituiu uma rede de sociabilidade em torno desta modalidade de consumo cultural. Em seguida, a partir de depoimentos dos roqueiros da época, tentamos reconstituir de que forma e a partir de que hierarquias simbólicas se organizava essa sociabilidade. O texto é uma tentativa de operacionalizar alguns conceitos-chave da obra de Pierre Bourdieu, com o objetivo de analisar a constituição de um determinado gosto e de um modo especifico de se relacionar com a música naquele contexto.

Palavras-chave: Consumo cultural, Rock, Recife

Abstract: In this article, we describe some social relations concernig the consumption of rock in the city of Recife, in the 1970s and 1980s. Firstly, we draw a historical framework that helps to understand under which objective conditions this social network was constituted. Then, we use information collected in nine interviews to decode some symbolic hierarchies that support this sociability. This text is an attempt to use some key concepts from Pierre Bourdieu's work in order to analyze the constitution of a certain taste and a specific modality of music consumption in that context.

Keywords: Cultural consumption, Rock, Recife

Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa de campo realizada entre 2010 e 2012 cujo objetivo inicial seria mapear os principais agentes e instituições responsáveis pela formação de uma cena Rock/Metal em Pernambuco a partir dos anos 1980. Percebemos, no entanto, a partir dos depoimentos coletados no campo, que muitos dos principais articuladores deste círculo de produção e consumo musical eram frequentadores da residência de Humberto Britto (1949-2013) e lá acessaram mídias musicais e participavam de interações sociais que desempenharam importante papel para a formação de um gosto musical e de uma identidade "roqueira". Assim, a partir dos depoimentos, tentamos reconstituir de que forma e a partir de que hierarquias simbólicas se organizava a sociabilidade entre eles e suas relações com a constituição de um determinado gosto e com um modo especifico de se relacionar com a

música. A interpretação dos dados da pesquisa está apoiada no arcabouço teórico de Pierre Bourdieu.

O Recife da década de 1970 não era propriamente uma cidade inserida nos grandes fluxos do mercado fonográfico internacional. Estagnada economicamente, a cidade via sua importância relativa no plano nacional declinar, e os artistas e intelectuais que haviam feito história na efervescente cena política e cultural da cidade na virada dos anos 50 para os anos 60, exilaram-se no exterior ou migraram para outras regiões mais desenvolvidas do país. A estagnação econômica repercutia também na atrofia do mercado cultural local (o fechamento da única indústria fonográfica local, a Rozenblit, acontece na década seguinte). A nova indústria cultural brasileira, consolidada por meio da implementação do sistema de redes de televisão e da inserção das grandes gravadoras internacionais no mercado fonográfico (Ortiz, 2011), estava centrada no eixo Rio- São Paulo. Neste projeto de integração nacional, o norte e o nordeste do país se tornavam meros satélites das demais regiões do país; mercados consumidores a ocupar posições periféricas na organização dos fluxos de mercado. Além disso, como as políticas públicas da época estavam voltadas para desenvolver um mercado interno, as barreiras de importação eram muitas (como, por exemplo, a criação da alíquota de 1974 que previa um aumento de 10% para 55% sob o valor dos poucos produtos importados na época), e o acesso direto aos bens culturais que circulavam no mercado internacional era bastante restrito. Era comum haver, por exemplo, uma defasagem de vários anos entre o lançamento internacional de um LP e sua chegada às prateleiras das lojas do país. Ainda assim, um lançamento no eixo Rio-São Paulo não era garantia que o referido LP chegasse um dia às prateleiras das lojas recifenses.

Mesmo que em 1979 o Brasil fosse considerado o sexto maior consumidor mundial de LPs[15], as multinacionais da indústria fonográfica alavancavam suas vendas produzindo e distribuindo artistas nacionais[16]. A divulgação dos artistas anglo-saxões estava quase sempre restrita à canção romântica e à música negra norte-americana. Além disso, é preciso lembrar que, entre os discos internacionais, era comum encontrarmos artistas brasileiros cantando em inglês, trilhas sonoras de novelas ou ainda bandas brasileiras com nomes anglófonos. Os grupos de hard rock e rock progressivo que despontavam, sobretudo, na Inglaterra, em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, eram pouco divulgados pelas *majors* no Brasil

[15] A venda de discos passou de 5,5, em 1967, para 52,5 milhos de unidades, em 1979 (Machado, 2006, p.1).

[16] "Com forte incentivos ficais, a exemplo da garantia de abatimentos do montante de Imposto de Circulação de Mercadorias das empresas em cima dos direitos pagos a autores e artistas domiciliados no país, a instalação e ampliação das gravadoras transnacionais no Brasil contribuíram para a consolidação de um mercado musical interno voltado para repertórios nacionais" (Vicente, 2006, p. 62).

(Vicente, 2006, p. 11)[17]. José Teles (2000, p.105) cita que os três primeiros LPs dos Beatles, lançados originalmente entre 1963 e 1965, só tiveram seus lançamentos no mercado nacional em 1977. Mesmo no final da década ainda era praxe lançamentos internacionais, mesmo aqueles de grande repercussão, demorarem muito para chegar ao Brasil, como foi o caso do LP duplo "The Wall", da banda Pink Floyd. A escassez de dados estatísticos a respeito ainda não nos permite ter uma noção da quantidade de discos importados chegavam ao país na época (ou mesmo que discos eram esses). Apenas na segunda metade da década de 80 é que as revistas de Rock especializadas em Metal aparecem. Esse dado é de extrema importância se levarmos em conta o fato de que a existência social de um gênero musical depende de mediadores (Hennion, 2000). É por intermédio de notas, matérias, reportagens, críticas e recomendações veiculadas nas revistas que se conhecem as bandas, as músicas, os discos lançados, bem como os futuros lançamentos, que se forma um público especializado e que um estilo musical é inventado e difundido. Mais ou menos na época em que o mercado editorial brasileiro começa a investir em publicações voltadas para este público, começam a surgir aos poucos, no Recife - e em várias capitais fora do eixo Rio-São Paulo - eventos e lojas específicos para amantes de rock e metal. A partir daí, houve um impulso na distribuição de discos de Rock e Metal, que agora poderiam ser encontrados em maior quantidade com mais frequência nas poucas lojas de discos e quiosques da cidade[18]. É dentro deste cenário que se deu a recepção e circulação dos discos Rock e Metal na década de 70 e 80 em Recife. Um espaço musical marcado, de um lado, pelo predomínio das musicas populares brasileiras e regionais[19] e, por outro, pela escassez e atraso no que diz respeito ao lançamento de discos de rock internacional. Uma das únicas maneiras, portanto, de acessar a esse repertório musical era através de alguma conexão estabelecida com o mercado externo.

---

[17] Analisando as estatísticas produzidas pela empresa de pesquisa de mercado (NOPEM), a partir das listagens dos 50 LPs mais vendidos anualmente no eixo Rio-São Paulo, Eduardo Vicente (2008) fornece uma interessante cartografia dos segmentos musicais predominantes entre 1965 e 1999: entre os 10 discos mais vendidos durante o período em questão, somente os Beatles e Elvis Presley aparecem. A cartografia mostra ainda que demais grupos célebres como Rolling Stones, Pink Floyd, The Who e Led Zepellin, nunca foram mencionados.

[18] A primeira revista de Rock especializada de circulação nacional é a Rock Metal, criada em 1984, como parte da estratégia para o lançamento do primeiro grande festival dedicado ao estilo, o Rock in Rio, em 1985. Até a década de 90, época em que a Rock Brigade vai estabelecer contrato direto com as gravadoras internacionais para lançar discos de metal, as poucas revistas dedicadas ao Rock, como a "Rock: história e amor", lançada pela editora Abril em 1973/4, dividiam boa parte do seu expediente com artistas e bandas de música popular brasileira (Da Silva, 2008).

[19] Ao findar dos anos 60, nota-se no Recife uma movimentação musical que adotava estéticas mais alinhadas ao primeiro momento do rock nos Estados Unidos. Bem como em outras regiões do país, esse primeiro momento do rock no Brasil se manifestou através da Jovem Guarda, também conhecido como iê-iê-iê, que tiveram os Beatles como grande referência musical. Bandas como os Bambinos, os Éforos, Os Selvagens The Silver Jets e muitas outras foram responsáveis pelos embalos das noites jovens no Recife. (Teles, 2000)

Tecnologia, socialização e gosto musical.

Hoje as tecnologias digitais permitem que indivíduos localizados em qualquer parte do mundo organizem grupos de convivência virtual em torno de interesses comuns. Além de alterar profundamente as formas de sociabilidade, essas tecnologias ainda criaram as condições para o compartilhamento gratuito de músicas e para a escuta online, revolucionando os processos de consumo e distinção, e abriram caminho para a desintegração dos tradicionais suportes musicais. O cenário contemporâneo, no qual o acesso à música e às informações sobre ela dependem de uma simples conexão à internet e não mais se restringem às possibilidades de circulação em mídias materiais, e no qual o contato entre interlocutores não mais depende de encontros presenciais, contrasta brutalmente com as condições de consumo e fruição musical que encontramos no Recife dos anos 1970. Naquela época, o consumo de música dependia de contatos presenciais recorrentes entre indivíduos. Além disso, a necessidade de suportes materiais, como Long-plays de vinil[20] e fitas cassete para o transporte e o consumo das gravações, não apenas impunha limites à circulação da música, como também era um fator a configurar modalidades específicas de experiência estética, compartilhamento do gosto musical e sociabilidade entre os agentes pautados pela co-presença. Essas observações são importantes na medida em que ajudam a compreender um pouco das condições objetivas nas quais se deram a socialização e a formação do gosto musical de uma geração que contribuiu para a construção de um espaço musical ligado ao metal em Recife: o acesso privilegiado e, em certa medida, exclusivo, aos LPs de rock e metal.

Casa de Humberto: "um oásis no meio de um sistema poluído"[21]

Considerado um dos "gurus" do rock pernambucano nos anos 1970, Humberto era uma comerciante informal de LPs que tinha acesso privilegiado a lançamentos de rock, graças a suas várias conexões com roqueiros e vendedores de outros estados, sobretudo do eixo Rio-São Paulo. Nascido em 1949, em Maceió (AL), era filho de uma dona de casa alagoana com um militar paraibano, conhecido como capitão Manoel de Brito. Na adolescência, cursou Desenho e Arquitetura na Escola técnica Federal de Pernambuco, à época localizada no bairro

[20] O LP se constituiu não só numa instituição fundamental na criação e difusão do Rock, ,como foi, sobretudo, por meio deste suporte técnico (o disco LP) que o universo sonoro do Rock (e, posteriormente, do Metal, ao menos até meados da década de 90) circulou mundo afora. Pela primeira vez no mercado fonográfico, foi possível obter o registro de improvisações, shows ao vivo e instaurar a noção de música conceitual (Waltenberg, 2013). Com uma capacidade de registrar até 25 minutos de musica de cada lado, o LP assume mudanças em estilos de interpretação e de criação musical (De Marchi, 2005).

[21] Frase proferida por Humberto Brito em entrevista para pesquisa de campo em 2013, numa alusão a sua própria residência

do Derby, próximo ao centro. Lá costumava ouvir Beatles e Rolling Stones com os colegas. Aos 21 anos, depois de ter morado em Fernando de Noronha, Caruaru e Jaboatão, mudou-se com os pais para a casa da Rua da Matriz, imóvel pertencente aos familiares de sua mãe desde, pelo menos, o início do século 20 (Gadelha, 2013). A raridade do material comercializado por Humberto em sua casa, situada na parte central do Recife, logo foi convertida em capital simbólico tanto para os rapazes que compravam os discos, quanto para Humberto, por se constituir no principal mediador a propiciar acesso aos Lps importados.

Além de obter discos incomuns para o Recife da época, Humberto impunha preço a suas mercadorias sem necessariamente precisar concorrer com o mercado local (as poucas lojas de discos). Humberto era, neste sentido, aquele que detinha o domínio da distribuição de boa parte do capital simbólico que regia o espaço musical ligado ao rock na época (Bourdieu, 2007).

Localizada numa zona de intensa concentração comercial, a casa de Humberto ficava a pouco mais de 500 metros do Cinema São Luiz, local em que os jovens roqueiros costumavam se encontrar para interagir e trocar ideias. Uma loja de discos funcionava próxima ao Cinema e, embora não fosse especializada em rock, costumava atrair grupos de compradores quando anunciava lançamentos do gênero. (Gadelha, 2014, p.30). Nesses encontros, Humberto alimentava sua rede de relações com músicos locais, amantes do rock e lojistas. Zé da Flauta, hoje músico e produtor cultural, na época um jovem roqueiro, foi apresentado a Humberto pelo gerente de uma das duas únicas lojas de disco na cidade: "A modinha". Humberto é lembrado pelo "bom papo" e pela presença constante nos encontros alternativos frequentados pelos roqueiros locais. Na medida em que seu acervo se tornava conhecido, Humberto ganhava a reputação de colecionador de raridades e, em decorrência disso, passou a ser visto como uma espécie de guru dos roqueiros locais.

O êxito da venda de seus discos dependia, por outro lado, do capital econômico e cultural dos frequentadores de sua casa. Não muito diferente de outros estados do Brasil na época, o acesso ao universo do Rock e do Metal, em particular, estava relacionado às elevadas condições socioeconômicas de seus consumidores[22]. Formado em sua grande maioria por homens brancos de origem social remediada (classe média e classe média alta) o conjunto de frequentadores da casa de Humberto teve seus primeiros contatos com o rock e o metal por

[22] Bernard Arthur Silva da Silva e Franknaldo Silva de Oliveira (2013) observam, em seu artigo sobre a história social do Metal no Belém do Pará, informações semelhantes no que diz respeito ao perfil socioeconômico dos integrantes da banda stress, considerada uma das primeiras de Metal no Brasil. Ver também Ismael Machado (2004), Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário RockBrasil dos anos 80. Belém: Grafinorte.

meio de LPs importados, entre os 12 e 14 anos de idade. Nesta pesquisa, foram entrevistados nove frequentadores, com idade entre 50 e 56 anos. Todos têm em comum o fato de terem desempenhado papéis relevantes como produtores de eventos, lojistas e músicos no cenário cultural do Recife a partir dos anos 1980.

No que diz respeito à formação do capital escolar, chama atenção, o fato de frequentarem escolas privadas tradicionais e de elite quando adolescentes e terem concluído os estudos universitários (apenas um entre nove entrevistados não tem diploma de ensino superior). Além disso, praticamente todos eles viajaram de avião, seja dentro do Brasil, seja para o exterior, ainda adolescentes (em férias, para visitar parentes e/ou em função da profissão dos pais), tipo de mobilidade que era indicativo alto capital econômico. Os pais eram geralmente profissionais liberais ou funcionários públicos.

Todos esses rapazes que passaram a encomendar os discos de Humberto dispunham de condições econômicas para comprar LPs importados numa época em que esse artefato custava entre 10 e 15 dólares, o equivalente a 1/3 do salário mínimo no Brasil. A frequência à casa de Humberto variava. Alguns iam praticamente toda semana, outros com frequência mensal. Mas havia uma regularidade que se organizava em função da expectativa de lançamentos e novidades, cuja circulação acabava convergindo para aquela residência. Os rapazes também levavam para a casa de Humberto informações sobre o universo do Rock que obtinham através de seu círculo familiar e de amizades (alguns deles encomendavam materiais diretamente a seus familiares ou amigos quando estes viajam para o exterior).

Ervel Lundgren, organizador do primeiro festival dedicado ao Metal no Recife, quase sempre encomendava discos a seus familiares, proprietários da rede de lojas de tecidos *Lojas Pernambucanas*, quando estes partiam para o exterior. *"Um pôster, um disco, algo, era muito difícil. E os lançamentos demoravam até dois anos para chegar . (...) Como eu tenho parente na Alemanha, minha mãe ia e eu pedia para ela trazer disco".* (Pesquisa de campo realizada em 2013).

As condições de acesso ao LP importado de Rock impunham, desta maneira, uma série de limitações a sua circulação. É exatamente em virtude desta dificuldade que aqueles que conseguiam obter discos e/ou qualquer outro tipo de material (cartaz, livro, camisa, revista etc) passaram a usá-lo como recurso de distinção social no ambiente provinciano do Recife.

Frequentar a casa de Humberto e conversar com o próprio colecionador sobre as raridades do Rock, era também uma experiência que legitimava o status de "roqueiro" almejado pelos frequentadores. A participação nas interações e trocas materiais que ali

ocorriam certificavam esse status. Várias são as entrevistas em que é possível verificar o valor simbólico atribuído aos discos importados negociados diretamente com Humberto. Além do valor simbólico da posse dos Lps com selo de "invendáveis", o fato de ter sido adquirido a Humberto parece ter um significado especial.

O fato desta sociabilidade restrita acontecer em contraste com um ambiente externo desfavorável e a despeito de todos os tipos de obstáculos provocados pela escassez de artefatos e informações transforma a casa de Humberto num espaço simbólico diferenciado. Dentro de uma hierarquia simbólica dos espaços da cidade entre os roqueiros, a casa de Humberto era considerada uma espécie de templo do rock, pois provocava a sensação de privilégio e excepcionalidade entre os frequentadores.

Levi Cerqueira, atual proprietário da loja especializada no estilo, Abbey Road, relata com entusiasmo as informações e os discos que compartilhava na casa de Humberto. Seu irmão, membro da marinha mercante, enviava com regularidade publicações com as últimas novidades sobre a cena do rock internacional. Estudante de um dos colégios mais tradicionais do Recife, Levi fazia toda a tradução do inglês para o português dos panfletos e zines enviados pelo seu irmão, bem como gravava, em seu equipamento de som 3 em 1, os discos raros que chegavam em suas mãos.

> Ele mandava carta para gente falando de todos os lançamentos de discos que tinham acabado de sair e dos eventos. Ele mandava pra mim, eu copiava tudinho. Todo o dia a multidão estava lá, esperando as notícias sair, porque não tinha notícia. O programa de rádio daqui (de Recife) não tinha acesso a isso. Não tinha acesso porque não tinha conhecimento dessa troca de informações que a gente tinha. E isso era incrível. Saía e o pessoal já ligava pra Humberto: "Humberto, Levi já levou pra lá o fanzine do mês?", porque era informação de primeira. "Rainbow voltou com Graham Bonnet" (...) Eu lembro como hoje quando ele trouxe o primeiro disco do Iron Maiden. No Brasil ninguém tinha conhecimento, ninguém sabia o que era Iron Maiden. Ele mandou uma carta para mim: " olha, Levi, tem uma banda aqui que surgiu em Londres que lançou um compacto (...) gravei uma fita e fui para a casa de Humberto. O pessoal enlouqueceu. (Pesquisa de campo realizada em 2013).

Para acessar aquele "oásis" localizado em "outra dimensão" - adjetivos empregados pelos entrevistados ao se referirem à casa de Humberto - era preciso conhecer alguém que já era daquele convívio. As explicações e as seleções de músicas e artistas apresentados por Humberto nas escutas coletivas que organizava no terraço de sua casa foram cruciais para a formação do gosto musical de uma geração que veio a ser protagonista da cena metal na década de 80 e meados de 90. No chão ou nas cadeiras do terraço localizado na frente do quarto onde estava organizada sua coleção de discos, os jovens rapazes não apenas escutavam os LPs, mas também internalizavam códigos estéticos, posturas corporais e criavam um vocabulário para expressar seu "amor" pela música. Esses encontros e as intervenções feitas por Humberto a respeito do que se escutava ensinavam aquele grupo a "sentir" a música. A

criação de um repertório de palavras para apreciar a música (que som pesado!) ou mesmo as discussões sobre os riffs mais apreciados (o que permite diferenciar uma banda da outra ou um guitarrista do outro, por exemplo) era nutrida pelo vasto conhecimento sobre o mundo do Rock que Humberto obtinha através das conversas com os divulgadores de discos, amigos que circulavam mundo afora e das informações veiculadas nas revistas e capas de discos que colecionava[23]. Ao elaborar um certo conhecimento sobre a música, o que chamamos aqui de uma gramática do rock/metal, Humberto socializava assim uma série de saberes para melhor apreciá-la: a maneira como os músicos compunham as letras, as anedotas, o jeito que os músicos tocavam, a história do registro das músicas, a história da vida dos músicos e as relações entre os integrantes da banda, entre outros aspectos.

Lugar de iniciação musical, mas também de distinção e ostentação social, em função da troca do material que tanto os rapazes traziam de fora quanto o próprio Humberto conseguia, a casa se constituiu lugar de referência para os amantes do rock metal da cidade até inicio da década de 1990 quando vai ocorrer a explosão do CD (compact disc) e sua popularização no Brasil. Neste mesmo período, durante o governo Fernando Collor, há uma política de liberação de importações que dá novo impulso à circulação de discos e outros bens de culturais no país. Nesse contexto, Humberto perde, pouco a pouco, seu capital simbólico alimentado outrora pela raridade de seus produtos e frequência de um público especializado. Sua capacidade de se colocar como um importante mediador entre os produtores de discos de Rock e seus consumidores vai sendo diluída. Não apenas a mudança do suporte técnico vai contribuir para isso, mas, sobretudo, as condições de circulação deste suporte (antes raro e difícil, hoje mais fácil) impactaram e modificaram de forma profunda os processos de socialização, o perfil sociocultural dos agentes envolvidos, bem como as lógicas de distinção aí criadas.

Referências

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

DA SILVA, Jaime Luis. O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

[23] O LP além de ter permitido avanços técnicos, um novo tipo de sonoridade, possibilitou a circulação de informações sobre os artistas bem como o mundo no qual circulavam[23]. Com capas ilustradas com fotografias e/ou pinturas, os discos LP, em função de sua nova estética, "passam a ser vistos como obras de arte em sí" (De Marchi, 2005). Os discos podem ser literalmente consumidos como livros, suporte com status de objeto cultural (Waltenberg, p.5, 2013).

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *E-Compós*, n. 2, jul. 2005.

GADELHA, Wilfred. Pesado origem e consolidação da cena metal em Pernambuco. Recife: Fundarpe, 2014.

HENNION, Antoine ; MAISONNEUVE, Sophie ; GOMART, Ellen. Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui. Paris : La Documentation Française, 2000.

MACHADO, Ismael. Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário RockBrasil dos anos 80. Belém: Grafinorte, 2004.

MACHADO, Gustavo B.. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. In: Sonora, v. 1, p. 6, 2006.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. 4ª Reimpressão. São Paulo, Brasiliense, 2001.

SILVA, Bernard. A. S.; Oliveira, Franknaldo. S. Por Uma História Social Do Heavy Metal Na Amazônia: O Caso De Belém Do Pará. In: VARGAS, Herom. (Org.). Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. 1ed.Montevideo: Associação Internacional Para o Estudo Da Música Popular, v. X, p. 78-88, 2013.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e Consumo: A Produção Fonográfica Brasileira 1965/1999. ArtCultura, v. 10, p. 99-117, 2008.

_____. A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país. In: E-Compós, v. 7, p. 1-19, 2006.

WALTENBERG, Lucas. Perspectivas para pensar o álbum conceitual no cenário musical contemporâneo. In: Anais do VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, 2013.

NA ENCRUZILHADA DE *CORPOS-AFETO*: CONSTRUÇÕES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE CORPO

Ana Claudia Moraes de Carvalho
Universidade Federal do Pará
aninhamoraesatriz@gmail.com

Resumo: A partir de uma trajetividade em estudos sobre corpo, dança e teatro, construo noções epistemológicas sobre as experiências em processos artísticos, em campos que vão desde a *body art,* na *performance art*, até o *corpo-cavalo-travestido,* na investigação de um corpo que dança e canta na sua relação com o sagrado. Esta pesquisa perpassa por encruzilhadas de afetos, construídas em dez anos de investigação sobre corpos, arte e religiosidade. Como resultado desta caminhada, apresento a construção de *corpos-cena* em uma relação mútua de alteridades com os fenômenos.

Palavras-chave: corpo, construções epistemológicas, processo de criação.

Abstract: Based on a work in body, dance and theater studies, I construct epistemological notions about experiences in artistic processes, in areas ranging from body art, performance art, to the transvestite body, in the investigation of a body that dances and Sings in its relation to the sacred. This research crosses by crossroads of affections, built in ten years of investigation on bodies, art and religiosity. As a result of this process, I present the construction of scene bodies in a mutual relation of alterities with phenomena.

Keywords: Body, epistemological constructions, creation process.

O corpo na pesquisa, o corpo como pesquisa

Na perspectiva de um corpo na pesquisa, ou de um corpo sendo a própria pesquisa, é que inicio um diálogo sobre minha trajetividade enquanto artista-pesquisadora nos estudos sobre corpo. Essa trajetória apresenta a construção do estudo sobre diversos corpos (entre corpos-outros e corpos-meus), encontrados em meu caminho, que me afetaram profundamente.

Adentrei por encruzilhadas epistemológicas sobre corpo, ainda em 2007, com o primeiro estudo sobre *body art* amazônica do Auto do Círio. Tratava-se de uma pesquisa no Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo: criação, transmissão e recepção, na Universidade Federal do Pará/UFPA, Instituto Ciências da Arte/ICA. Após observar, com certa frequência, a utilização de *body art* no espetáculo de rua O Auto do Círio, realizado na festa do Círio de Nazaré, no mês de outubro, em Belém do Pará, iniciei uma pesquisa sobre o processo criativo dessas *body art* para o específico espetáculo. A *body art* é uma ramificação da Performance Art. São interferências no corpo, enquanto Arte, surgidos

com a vanguarda artística dos anos 60. Embora a amplitude de intervenções corporais consideradas *body art* sejam muitas (piercing, escarificações, próteses, tatuagens, etc.), especifiquei para meu estudo, apenas as pinturas corporais construídas para o espetáculo. Esse trabalho inaugurou uma jornada que já soma 10 anos de elucubrações e proposições sobre corpo.

Na pesquisa sobre a *body art* amazônica, foram singulares: 1) a percepção de corpos artísticos, 2) o grupo de artistas envolvidos na pesquisa, 3) e a coletividade permeando o processo criativo. O Auto do Círio se caracteriza por ser uma *comunidade emocional* (Maffesoli, 2006), para as pessoas envolvidas com a sua construção, bem como o público que o espetáculo cativa todos os anos. Para Santa Brigida (2003), o espetáculo apresenta duas organizações básicas – o ator-performático e o ator-cidadão. O primeiro grupo consiste nos atores, bailarinos, da Escola de Teatro e Dança da UFPA/ETDUFPA, em grupos cênicos profissionais. O outro representa o grupo de atores amadores, aberto a toda comunidade.

Analisando o processo criativo das *body art* e a organização do espetáculo, estruturei as primeiras proposições sobre corpo: *corpo-solo* e *corpo-coletivo.* Sobre isto, escrevi:

No Auto do Círio, encontra-se uma estrutura espetacular diversificada, ou seja, um *corpo-coletivo* que constrói uma performance hiperbólica, única, que não se dissocia; e um *corpo-solo*, individual, subjetivo, numa performance autoral, íntima, particular. Esses dois corpos compõem o Auto do Círio que é, ao mesmo tempo, grandioso, coletivo e composto por solos performáticos individuais. (Carvalho, 2011, p. 21)

A elaboração sobre o *corpo-solo* e o *corpo-coletivo* me trouxe autoconhecimento e a noção de coletividade foi uma constatação para a posteridade epistemológica. No espetáculo O Auto do Círio, bem como, em outros fenômenos pesquisados por mim, a coletividade, estruturada na alteridade, é a força fulcral dessa trajetividade nas pesquisas sobre corpo. À *comunidade emocional* do Auto do Círio e sua base coletiva, atribuí a noção de *corpo-coletivo afetivo,* compreendendo que o afeto transpassava a todos os envolvidos com o espetáculo que comemorará 23 anos de existência este ano. Para compreender o afeto como sentimento:

Podemos dizer que aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou interior, antes, pelo contrário, é uma outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o outro. Essa abertura conota o espaço, o local, a proxemia na qual se representa o destino comum. (Maffesoli, 2006, p. 44)

A seguir, demonstro através de uma imagem, o *corpo-coletivo afetivo* do Auto do Círio como uma *sinergia tribal*, ou seja, estruturada por diversos grupos sociais e configurada

na perspectiva da pós-modernidade, afirmando sua importância enquanto corpo social e artístico para a cidade de Belém do Pará.

Fotografia 1: Comunidade emocional do Auto do Círio como o *corpo-coletivo afetivo*.
Auto do Círio – Belém/PA. 2009.
Fonte: Wagner Meier/Ascom/UFPA.

Este *corpo-coletivo afetivo* necessita do *corpo-solo* e do *corpo-coletivo* para ser pensado como O Auto do Círio. Já que minha pesquisa trazia como foco a *body art*, investiguei um grupo de artistas que fizeram, no ano de 2008, *body art* específicas para o espetáculo que tinha como tema a Paz, uma paz baseada na diversidade como o próprio Auto do Círio se apresenta. A *body art amazônica*, como denomino a pintura corporal construída exclusivamente para o Auto do Círio, além do processo de criação, a experimentação, a troca com o público e a criação da arte, apresenta um aspecto único característico do imaginário da região amazônica, especialmente, na devoção à Nossa Senhora de Nazaré. Abaixo imagens de *body art amazônica, dos anos de 2008 e 2009,* como forma indissociável – *corpo-solo* e *corpo-coletivo* do espetáculo:

Fotografia 2: *Body Art* como resultado do curso de Extensão para o espetáculo ecumênico/universal de 2008.
Corpo-solo de Hildomar Oliveira. Auto do Círio – Belém/PA. 2008. Fonte: Miguel Santa Brígida.

E a imagem de uma *body art amazônica* característica do imaginário da região:

Fotografia 3: *Corpo-solo* submerso no imaginário amazônico.
Auto do Círio – Belém/PA. 2009. Fonte: Aninha Moraes.

Como parte da pesquisa e processo criativo, construí minha primeira *body art* para o Auto do Círio, em 2007, inspirada na força imagética de uma pagadora de promessa que traz uma bilha de barro para acompanhar a procissão. A essa *body art* dei o título de "Mulher-argila". Foi o primeiro processo artístico onde vivenciei em meu corpo a pesquisa, meu corpo como pesquisa. Em 2008, experimentei outra *body art*, que se inspirava no mito de uma imagem arqueológica encontrada em tesos marajoaras[24]. Essa imagem seria a ancestralidade de Nossa Senhora de Nazaré, trazia em seu corpo, portais de fertilidade. Intitulei meu solo de "Senhora das Águas do Marajó". Os dois primeiros trabalhos foram apresentados em dois momentos, nos lançamentos do Auto do Círio e no próprio espetáculo.

[24] Região da Ilha do Marajó, arquipélago no estado do Pará.

Fotografia 4: Mulher Argila, resultado do processo criativo da imagem de uma promesseira do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Auto do Círio – Belém/PA. 2009. Fonte: Allan Carvalho.

Fotografia 5: Senhora das águas do Marajó – portal de fertilidade e criatividade. Instituto de Artes do Pará/IAP– Belém/PA. 2009. Fonte: Miguel Santa Brigida.

Dada a experiência no processo de criação com a *body art*, compreendi a relação do meu corpo com o tempo e o espaço vivenciados nos dois solos apresentados no Auto do Círio. O caráter da festa de Nossa Senhora de Nazaré trazia um aspecto muito importante para o processo artístico, o aspecto religioso. No início da pesquisa ainda não tinha a dimensão da importância dessa relação com o sagrado, somente depois, terminando o curso de Mestrado,

pude refletir, mais claramente, sobre o sagrado do fenômeno no corpo artístico. Contudo, iniciei uma análise, mesmo que embrionária sobre o meu fazer enquanto processo e o concebi também sagrado. Sobre esta relação sagrada-artística-cultural escreve Zemp:

> Outras danças que, à primeira vista, parecem puramente profanas, revelam um aspecto religioso importante. Se a tradição da ginástica rítmica *zurkhâne*, do Irã, é indissociável do ideal moral da virtude e de espírito cavalheiresco, e se certos cantos contêm palavras de poesia profana, os textos de outros cantos têm temas religiosos ou invocam o nome do fundador do Sufismo; a dança giratória lembra, quando é mais rápida, a dança religiosa daqueles que "dançam rodando em torno de si próprios", eles também adeptos do Sufismo. Durante o período do carnaval, os jovens Llamero da Bolívia parecem dançar, sobretudo, para seu prazer e para o encontro entre os sexos, mas nos Andes, o carnaval tem laços com uma divindade das profundezas da terra, o "pai carnaval"(...). (2013, p. 48).

Compreendo, cada vez mais claro, a indissociabilidade entre o sagrado e o profano nos meus processos criativos, ou seja, existe uma imbricação, muito tênue, das concepções no meu corpo enquanto fenômeno artístico. Esse entendimento foi melhor compreendido com o seguimento do estudo no Mestrado, em uma comunidade do Candomblé-Ketu.

O *corpo-comunidade* na construção cosmológica dos corpos.

O conceito de *corpo-comunidade,* como *noção mole* (Bião, 2009) de pesquisa em arte, sobre corpo, surgiu na especialização quando falava das pinturas corporais como fenômeno social de povos que se utilizam delas. Entretanto, ganhou amplitude quando adentrei na comunidade de Candomblé-Ketu da Casa Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntylê, liderada por Pai Luciano, em Benevides/PA, no ano de 2012. O foco nesta pesquisa não era mais a pintura corporal, mas a espetacularidade etnocenológica25 do ritual de iniciação, ou saída de santo, de uma yaô26 do Ketu. Contudo, isso incluía a pintura corporal, realizada na yaô para a festa pública, após o recolhimento de 21 dias, e todo o complexo do ritual dessa feitura, como também é chamado o ritual de iniciação no Candomblé.

O *corpo-comunidade* representa, acima de tudo, o ponto central desta grande encruzilhada que se transformou minha pesquisa, minha arte e minha vida. A amplitude que ganhou apresentou um valor social, de representação comunitária. A yaô, com sua pintura corporal e a cabeça raspada, o filho de santo com sua roupa branca, os colares, as cores, são exemplos da simbologia desse corpo que não está aleatório na sociedade, ele se mostra e diz

25 A Etnocenologia apresenta as noções de Espetacularidade e Teatralidade sobre seus fenômenos de pesquisa. E tem como mote de estudo as Práticas Humanas Espetaculares Organizadas – PCHEO.
26 Filho (a) de santo iniciado (a) no Candomblé. Apresenta algumas características próprias, como a cabeça raspada e a veste branca por um período após sua iniciação.

por si o que representa, ou quem representa. Sobre esse corpo social e afetivo no Candomblé, escrevi:

> O ritual de iniciação apresenta uma fase liminar extensa porque se inicia no momento em que a Abiã bola no Santo e se prolonga por anos de obrigação, em que a noviça, ou também chamada recém-nascida Yaô, deverá realizar seus preceitos para que ganhe autonomia e títulos adquiridos com o passar desses anos e, assim, possa dar continuidade aos ensinamentos deixados por seus ancestrais, repassados pelos Babalorixás e Iyalorixás. Esse corpo sagrado da Yaô passa a ser um *corpo-comunidade* que representa a história de um povo e o vínculo social do povo de santo. *O corpo-comunidade* apresenta as marcas da comunidade ainda excluída enquanto minoria que carrega o estigma de práticas pouco aceitáveis na sociedade. Através das curas, *kelês* e da raspagem da cabeça no ritual, as Yaôs revelam sua entrega para toda sociedade, evidenciando sua transformação como filhas e filhos de Santo. O *corpo-comunidade* é reconhecido pelo povo de Santo em qualquer lugar, pelos símbolos evidenciados por esse corpo que carrega tradições efetivadas por seus colares, roupas brancas, turbantes e outras atitudes que só são compreendidas para quem é do axé, que é a força cósmica que significa paz, divindade, felicidade. (Carvalho, 2014, p. 53).

O corpo da yaô apresenta uma relação cósmica com seu orixá, uma relação íntima que traduz a sua entrega, um caminhar junto com a divindade, um casamento. A incorporação do orixá revela um corpo diferenciado, extasiado, transformado com uma energia transbordante. A esse corpo da yaô, intitulei de *corpo-templo.* O *corpo-templo* representa a ancestralidade da religião, o segredo, as obrigações, a dança, o transe. É no *corpo-templo* que a mitologia do orixá se perpetua, renova e transforma a comunidade. Para efetivar essa pesquisa, etnografei a saída de santo de Marckson de Moraes, filho de Yemanjá Ogunté. Sobre sua relação com seu orixá, revelou – "A sensação vai mudando de pessoa pra pessoa [...], eu digo que meu orixá parece que vem de baixo, é um negócio que vem assim *vulpt*! Que me toma, parece que eu subo e depois eu desço. É uma sensação que eu tenho, é um loop que a gente faz assim, parece que eu perco o chão" (Carvalho, 2015, p.82). Abaixo*, corpo-comunidade* e *corpo-templo* vivenciados e representados no corpo de Marckson:

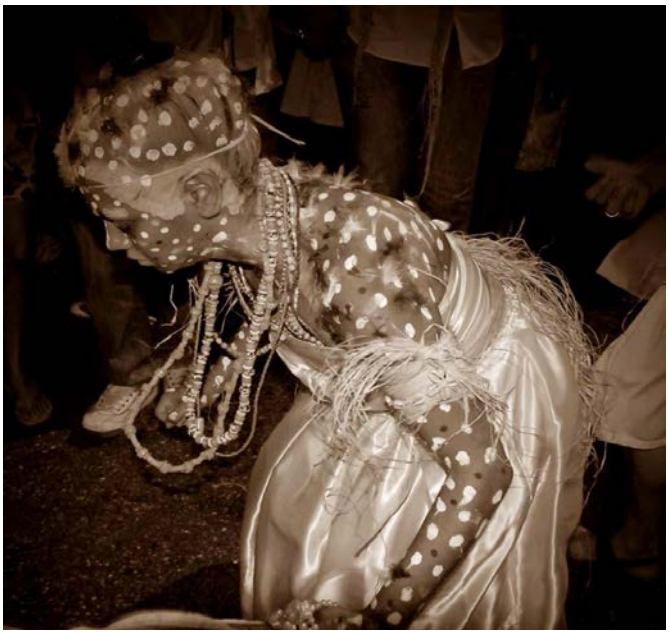
Fotografia 6: *Corpo-templo* apresentando a íntima relação entre yaô e entidade.
Saída de Santo. Benevides/PA. 2012. Fonte: Aninha Moraes.

A partir da observação e vivência nas festas de saída de santo do terreiro, iniciei o processo de criação artística em meu corpo. A esta experiência dei o nome de *corpo-cena*. O primeiro solo que construi chamou-se "Flor de Efun27". Apresentei uma yaô no ritual de feitura e misturava vários aspectos encontrados no ritual como - cores, preceitos, efun, incisões, colares. Flor de Efun representava minha pesquisa tal qual ela se encontrava, com diversas informações, misturada. Flor de Efun trazia meu *corpo-cena* inebriado de amor, de um amor afetivo que não conhecia. A experiência foi inovadora. O *corpo-cena* tinha a responsabilidade de apresentar ao público ícones do que Gennep (2011), chama dentro da sociedade geral, de *sociedades especiais.* O solo foi apresentado no espetáculo O Auto do Círio, em 2012, e no II Encontro Paraense de Etnocenologia da Universidade Federal do Pará, no mesmo ano.

Em 2013, construí a segunda parte da pesquisa, o solo "Iyá - Rainha do Mar", que consistia na montagem de uma Yemanjá Ogunté. O *corpo-cena* Iyá demostrava ao público, também do Auto do Círio, uma Yemanjá estilizada, produzida com pedrarias, pintura corporal, realizada pela Professor e Visagista Cláudio Didimano e figurino de Aníbal Pacha, figurinista e cenógrafo, ambos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. O solo apresentava um trabalho minucioso do estudo de corpo de Yemanjá Ogunté e de sua espetacularidade. Sua

27 Efun é a pintura sagrada que é pintada no corpo da yaô, é feita de mistura animal e mineral. Sua utilização representa a galinha d'Angola, ave sagrada no Candomblé.

dança trazia a leveza das águas, mas também a força frenética da orixá guerreira, traduzia em meu *corpo-cena* especialmente sua mitologia ancestral. Abaixo, as imagens dos *corpos-cena* embasados na espetacularidade do Candomblé-ketu:



Fotografia 7: Flor de Efun, a entrega de um corpo inteiro na pesquisa.
O Auto do Círio. Belém/PA. 2012. Fonte: Marco Serrão.

Fotografia 8: Iyá – Rainha do Mar, o *corpo-cena* apresentando a cosmologia da orixá guerreira Yemanjá Ogunté.
O Auto do Círio. Belém/PA. 2013. Fonte: Gitano Studio.

Os *corpos-cena* Flor de Efun e Iyá – Rainha do Mar, trouxeram para a análise epistemológica da pesquisa, um aspecto importante sobre trabalhos que têm a religiosidade como mote de inspiração artística – a força cósmica apadrinhada na artista. A esse apadrinhamento, enquanto energia concebida de uma entidade para o corpo da artista, como consentimento, intitulei de *Corpo-encostado*. Sobre o *corpo-encostado* escrevi um artigo para a Revista Repertório – Teatro & Dança, atribuindo a essa relação com a produção artística, a noção:

> A noção de *corpo-encostado* é o fundamento cósmico da construção artística do *corpo-cena*. Antes de me ser revelada a presença da entidade em mim e no meu trabalho artístico, acreditava estar somente em êxtase. Contudo, assim como adentro no campo espiritual para um trabalho artístico, a entidade também adentra em mim para se encostar, aprimorando a representação artística de sua presença cósmica na Terra. No *corpo-templo* a entidade está em seu cavalo, denominação que se dá para filho de santo incorporado. No *corpo-cena*, a entidade se encosta na atriz para tornar sua encenação possível de se aproximar do cosmo, matéria e energia. (Carvalho, 2015, p. 39)

A revelação sobre o *corpo-encostado* me foi dada em um terreiro de Umbanda por Maria Padilha no cavalo[28] de Mãe Monise , também em Belém. Na ocasião falávamos sobre a relação do artista com a energia cósmica das entidades. Assim, Maria Padilha me revelou: "toda vez que vocês falam de nós, a gente se encosta em vocês!". A partir dessa informação, compreendi que o meu corpo e consciência modificados nos solos artísticos, estavam para além do trabalho de corpo da atriz/dançarina, estavam abençoados por uma força cósmica. Analiso esta relação da entidade com o *corpo-cena* como uma relação de alteridade mútua, uma troca recíproca e muito profícua. Diante de novas aproximações, agora com a Umbanda, religião brasileira, caminho nos estudos de doutoramento sobre as entidades de Esquerda, mais especificamente a espetacularidade do *corpo-cavalo* de Dona Rosinha Malandra.

Rosinha Malandra – Um Mito do Amor Transgressor[29]

Dona Rosinha Malandra é uma entidade da Umbanda. A Dona Rosinha, que estudo, está no cavalo de uma Mãe de Santo travesti que se chama Rosa Luyara, do Terreiro de Dona Herundina e Dona Rosinha Malandra, situado em Icoaraci, na Região Metropolitana de Belém. Essa entidade está dentro da classificação das entidades da Linha da Esquerda da Umbanda. A "Esquerda é o oposto complementar da Direita" (Barbosa Júnior, p. 199, 2014), assim como Dionísio é o oposto complementar de Apolo. Ainda para Barbosa Júnior (2014), as Pombagiras e Exus, que são dessa linha Esquerda, são associados ao diabo cristão, porque

[28] Nome dado às pessoas, especialmente na Umbanda, que recebem, em seus corpos, as entidades.
[29] A expressão Mito do Amor Transgressor é referência do Prof. Dr. Paes Loureiro.

suas simbologias são diferentes das cristãs, e a sexualidade, por exemplo, não está associada ao pecado.

Existe, contudo, algo diferencial na casa de Dona Rosinha Malandra: o fato de estar na Amazônia e, portanto, agrega mitos transcendentais próprios de nossa região, como a devoção à Nossa Senhora de Nazaré. Parafraseando o poeta João de Jesus Paes Loureiro, diria que a Amazônia é uma *diversidade diversa*, ou ainda, que é uma *diversidade diversa transcendental*, pois nela observamos o agregamento ou a hibridização de várias estéticas mágico-religiosas.

A Umbanda, assim como a Floresta Amazônica, na perspectiva de *Durand* (2001), é uma *bacia semântica* em um ir e vir de simbologias míticas e de temores. Uma bacia na qual há uma profundidade de significações e que são externadas pelo imaginário construído socialmente. "O imaginário instrumentaliza culturalmente o mundo nessa qualidade e medida. Instaura nele um sentido" (Loureiro, p.4, 2008). No imaginário construído na *Umbanda-brasileira-amazônica* há uma estrutura de muitas cosmologias juntas, por isso é uma comunidade complexa dotada de coletividade. Através de seu imaginário e de seus mitos compreendemos o mundo.

Para Carvalho (1998), existe a *mythopoiesis* criada a partir dos pontos cantados nos espaços sagrados, como a Umbanda. Ou seja, "de criar o mito das entidades a que se referem através das letras de cânticos a elas dedicados" (p.04).

Ponto cantado:

"Eh abre a roda, deixa a Rosinha trabalhar.
Pois ela tem, o peito de aço, o peito de aço e o coração de sabiá..."

As Pombagiras são espíritos femininos altivos e liberais. Sob a ótica da despadronização da figura feminina, não como estereótipo negativo, mas como empoderamento, é como vislumbro Rosinha, um mito do amor transgressor porque transgrede a ordem estipulada, a sociedade.

O objetivo de meu estudo é o de investigar a espetacularidade do *corpo-cavalo*[30] de Dona Rosinha Malandra e a sua cosmogonia umbandista. Entretanto, existe algo que garante um brilho ainda maior à espetacularidade de Rosinha Malandra, uma espécie de *sfumatto* na

[30] Noção de corpo que traduz a relação entre o cavalo, pessoa que incorpora a entidade, e a própria entidade e suas estruturas fundantes.

construção afetiva com sua comunidade, seu *corpo-cavalo-travestido*[31]. Pai Cledilson, nome de registro, é uma travesti, e isto faz toda diferença nessa relação que tem com a comunidade.

"Travesti – pessoa que vivencia papéis de gênero feminino e não se reconhecem como homem, mesmo que biologicamente tenha características masculinas, entendendo-se como integrante de um terceiro gênero. Costuma se submeter a processos de feminilização, de injeção de silicones ou implantes de próteses. (...)Há um conceito de que ela é contrária à disciplina, pois se coloca na desordem, na exposição desmedida de sua sexualidade. É aquela que rasura seu corpo e afirma a existência de uma excentricidade erótica". (Abrantes, p.153, 2014)

Minha observação a respeito do *corpo-cavalo-travestido* de Dona Rosinha ocorreu quando vivenciei, em sua casa, a mesma explanando sobre seu cavalo, Rosa Luyara. Rosinha Malandra, então, falava à comunidade: - "Minha filha é uma guerreira, minha filha é honesta, é trabalhadora, minha filha é uma travesti. Sou muito feliz pela minha filha". Além disso, Dona Rosinha tem o respeito e a admiração de todos, suas palavras são sábias e há um diferencial nesse corpo que é próprio da travesti, enquanto resistência política da casa. Assim sendo, é de grande importância para a comunidade umbandista o engrandecimento do *corpo-cavalo-travestido* no espaço sagrado. Abaixo, a imagem estética do *corpo-cavalo-travestido* de Dona Rosinha Malandra:

Fotografia 9: Rosinha Malandra. Festa de Exu. 2016. Icoaraci/Belém-Pa. Fonte: Guy Veloso

[31] Noção de corpo que introduz, estuda e discuti a questão de gênero no espaço sagrado da Umbanda.

Analisando o ritual e a imagem estética de Dona Rosinha observamos que a Umbanda é uma religião da alegria, do compartilhamento, da brasilidade, da alegoria construída pelo imaginário:

> O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver (Loureiro, 2015, p. 24).

A espetacularidade do ritual, ou alegoria do cosmos, poetizado por Loureiro, revela que o imaginário em sua função mágico-religiosa está intimamente ligada à sua função estética. É belo assistir ao ritual da festa de Dona Rosinha. Para pesquisar a espetacularidade do *corpo-cavalo* de Dona Rosinha Malandra precisei me permitir ser uma *pesquisadora-dionisíaca* para que, a partir da concepção filosófica de Dionísio, pudesse me entregar mais fervorosamente à pesquisa sem, com isso, deixar de lado meu complemento apolíneo. Dona Rosinha, enquanto mito do amor transgressor, traduz desejos contidos em nós, desejos envolvidos em segredos e mistérios de nossa própria existência, desejos poéticos, *mythopoiesis*, desejos fecundos, vida, corpo e Arte.

Referências:

ABRANTES, Samuel. **Samile Cunha transconexões, memórias e heterodoxias**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O Livro essencial de Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BIÃO, Armindo. **Um léxico para a Etnocenologia**: proposta preliminar. In: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador-Ba: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRIGIDA. Miguel Santa. **O Auto do Círio** – Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. 2003. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

CARVALHO, Ana C. Moraes de. **Entre o imaginário amazônico e a performance**: um estudo da body art do Auto do Círio. 2011. 91 f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo: criação, transmissão e recepção) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

_____. **Da Espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao Corpo-cena**. 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

_____. **Corpo-encostado**. In: Repertório: teatro & dança/Universidade federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. – ano 18, n. 25 (2015.2) – Salvador: UFBA/PPGAC.

_____. **O corpo-templo da Yaô**: espetacularidade do ritual de iniciação num terreiro de Candomblé-Ketu em Belém do Pará. In: Antropologia da Dança III

– pesquisa do CIRANDA – Circuito antropológico da dança Antropologia da Dança/ Giselle Guilhon A. Camargo (Org.) Florianópolis: Insular, 2015.

CARVALHO, José Jorge. **A tradição mística afro-brasileira**. Religião e Sociedade. 18 (2), 1998. Disponível em: http: //pt.scribd.com/doc/60299892/a-tradicao-mistica-afro-brasileira. Acesso: 18/03/2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Amazônia: uma liturgia da beleza**. In: A Arte como encantaria da linguagem. 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **O corpo do amor e da poesia**. In: Repertório: Teatro & Dança/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Ano 18, n.25 (2015.2) – Salvador: UFBA/PPGAC.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas – 4.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ZEMP, Hugo. **Para entrar na dança**. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

AFRO-BRAZILIAN CLOWN TRADITIONS IN THREE REGIONS: 200 HUNDRED YEARS BREAKING STEREOTYPES IN A NON-WHITE MAJORITY COUNTRY

André Paula Bueno
Universidade de São Paulo
buenoacp9@gmail.com

Resumo: Os personagens, diálogos e cantos em algumas danças dramáticas afro- brasileiras afloram uma negociação de papéis e expressões em espaço público. Depois de gravar e transcrever extensivamente, pude entender tais danças dramáticas como jogos de confrontação, em particular aquelas de uma segunda fase histórica iniciando no século XIX como os bumba-meu-bois. É importante explicar e certas frases faladas e cantadas, levando em consideração a origem e uso de palavras portuguesas e congo- angolanas. Os personagens negros e índios revelam, nas narrativas, que sabem mais que os personagens patrões brancos. E os afro-descendentes em sua audiência nunca foram minoria. Músicas e letras de comunidades afro-brasileiras documentadas contribuem para se visualizar um panorama pan-americano e atlântico de coerências. O Português Brasileiro usa palavras e entonações similares às das línguas crioulas, palavras que caminharam do oral para o escrito. Pesquisar em campo e transcrever diálogos e cantos dos personagens ditos "palhaços" nas danças dramáticas fornece dados consideráveis em língua, literatura oral e música, com um pé na história e outro nas artes cênicas. Tratar e dar acesso se materializa como objetivo a ser atingido num futuro próximo, junto às escolas e formações artísticas. Também os estudos das relações raciais e a aquisição de língua estrangeira se fortalecem neste processo interdisciplinar, com possíveis abordagens sul-norte. A comparação com o fenômeno *blackface minstrelsy* norte-americano é problemática, mas promissora. Apresento exemplos na toada de "Chamada de Mateus" que elucidam empréstimos de línguas africanas, junto ao uso regional de palavra do Português Brasileiro no contexto do cavalo-marinho pernambucano.

Palavras-chave: Personagens antirracistas, afro-brasileiro, danças dramáticas.

Abstract: The characters, dialogues and lyrics in some Afro-Brazilian dance dramas point to a historic negotiation of roles and expressions in public space. After recording and transcribing extensively, I could understand these dance dramas as games of confrontation, in particular those of a second historic phase, starting on 19th century like *bumba-meu-bois*. The meanings of Portuguese and Congo-Angolan words in the songs participate, to explain phrases from the context. Black and amerindian characters in the narratives reveal they know more than the white master characters. And Afro-descendants in their audience have never been a minority. Song lyrics from documented Afro-Brazilian communities contribute to envision a Pan- American and Atlantic panorama of coherences. Brazilian Portuguese uses words and intonations similar to the ones found in Creole languages, words that walked from oral to written language. Transcription of lyrics and dialogues from the so-called "clowns" in dance dramas link data from language, oral literature and music, accessing history and theatrical studies. Even race relation studies and language acquisition grow up in this interdisciplinary process, with perspective for north-south comparisons, including the problematic blackface minstrelsy phenomenon. Here I use examples from "Chamada de Mateus" song, showing linguistic borrowings from African languages, together with Brazilian words, in the context of *cavalo-marinho* dance drama.

Key words: Anti-racist characters; Afro-Brazilian; Dance drama.

Ten years ago, the 200 million Brazilian population had to answer a new census question of which 52% declared to be black, colored, Amerindian and other, but not white. Although Brazil has always been a non-white majority country, now even the fair-skinned people no longer consider themselves white.

This helps us understand the game of meanings developed between the performers and the audience during traditional street manifestations of dance, drama and music: they face and show colors, identities and contradictions. These "games and dances" with "Angolan traits", as pointed out by author G. Kubik (1979), were rehearsed in the back streets for centuries, and were presented on the patron Saints holidays. The special black characters are protagonists here and, with their mask or painted face, similar to clowns, they dance and interact in each group, showing people the basic step to dance or the refrain to sing each song. They mock and indicate which characters are friendly, with strong reactions and exaggerating pathos, so the public gets in touch. Asked by a patron character, or by the lady in a visited house, they say verses and sing their own song, confirming the drama they're involved in. Different Brazilian regions know them, such as the character *Mateus* (with his brother Bastião) in *reisado* dance dramas in NE; *Bastião* (with the "marungo" trio of characters) in *folia-de-reis* in SE and central Brazil; and *Catirina* and *Pai Francisco* (with the parallel dancing troupe of masked *Cazumbás*), characters in *bumba-meu-boi* dance drama in Maranhão and Amazônia. In the case of Folia-de-Reis, the clowns are the only characters who dance to the music: non-stop basic steps marking all the repertoire, and dispute steps and stick maneuvers in their competitive moment. So we can say their bodies in movement make music more intelligible and more accessible to people.

Back in the 1830s *Bumba-meu-boi* was hardly criticized as a black man's amusement, in a journal by the Capuchin priest Lopes Gama, in Recife-PE. *Congadas* and *folias-de-reis* are even older. They were already in existence in the XVII and XVIII centuries.

Seldom seen in big cities – or their short one hour versions - these dance dramas with parts of music, dance, narrative and interaction were rediscovered thanks to the internet. People used to see and participate in them before, but there was no satisfactory written description. Yes, there were commentaries in books, fiction and non-fiction, but they didn't describe the voices inside the practices. Their transmission in regions and groups was solely oral until the arrival of the internet. A good exception in books is Mario de Andrade's *Danças Dramáticas do Brasi*l, with inherent limits in the 1940s.

The black characters in these drama dances can be compared to the ones played by American blackface minstrels in some sense, although the narratives are different, and without theaters, shows or professionalization process. The audience is different too. The non-white are in the majority as stated previously, and free to criticize or take sides, as places of presentation are open-air: the street in front of houses, the squares or plazas. I believe it could be interesting for those who read about black American minstrelsy to see how Brazilian black characters regulate their own master characters with comic scenes, metaphors, verses and dances, and with some animals they handle. For instance, the ox (*boi*) is a valuable object around the country, and its kidnapping and cure is a common plot. Character *Mateus*, painted black even if the person playing it is black, is the one that helps with the ox, the bull in *cavalo-marinho* and *reisado* dances from Ceará to Bahia states. And *Pai Francisco* (also called *Nego Chico*), masked in black or colors, helps protect the ox in the farm in *bumba-boi* dances of the Amazon and Maranhão. Surprisingly, his wife *Catirina* falls pregnant, and craves the ox's tongue. The characters kidnap the valuable animal. The *Tapuia* Indian and *Caboclo* characters are called, with an offer of reward: they sing and depart to the forest, where they hear the roar and find the ox in bad state. A mysterious cure takes place in the end, with Pai Francisco singing for redemption.

The co-participation of percussion players, singing and dancing characters and the open-air audience goes to an apex here, with songs (*toadas*) of roar *('Urrou'*). The ox confirms its health reestablished with its roar, which is produced with the jaguar drum (*tambor 'onça'*). Readers of African and Afro-Brazilian ethnomusicology can think about the "voice" of the "totem", a voice of the "ancestor", comparing mask voices produced with friction drums.

In the case of Southeast and Central Brazil, in *folia-de-reis* dance drama there is no farm or bull, but a group of sacred singers and players with a trio of clowns. The black leader of the clowns is *Bastião*. They are locally called *marungos* (*malungu*, Bantu word for partner, relative, and a Congolese language) in Minas Gerais state, and not clowns. Most participants, however, call them clowns ("*palhaços" da Folia*). They wear masks with crowns, as if they were disguised kings.

Every year these *folia-de-reis* players are invited by families to sing and play in front of Nativity scene *presépio*. The *marungo* clowns, if asked by the family, will start a song, word tricks, tap dance and stick maneuvers. They begin and stop to ask for payment, showing opened hands to receive something. The house patron replies they will be payed in the end, literally saying: '-But you didn't work, not enough. You have to work, Bastião, then I pay

you'. And the audience will take sides.

These groups walk and visit families from Christmas to January 6th, the Saint Magi's day called day of the kings. They are very popular in Minas Gerais state. But also in São Paulo, Rio and Goiás country towns, and particularly in rural black communities known as *quilombos*. Research shows different group interpretations and artistic talents reinforcing the black character and his trio.

Folklore books make mention to these dance dramas, usually without transcription or ethnographic data, names of places or people. What folklore books established was a feeling of knowing without showing, saying those things are disappearing, and thanks to the internet this has changed. Now we can see in videos how much these characters fight the stereotypes. Playing a game with ethnic identities, they emulate and break stereotyped indexes of racism, as they help and teach their so-called master or "Captain" in front of the public. Other characters come in for a scene, but these black clowns stay from beginning to end, dancing to the music, interacting with all others. They reinforce musical functions in collective dance parts, with body and voice, without instruments. That what *Mateus* and *Bastião* beat on the thigh, with their dance step, marking pulse for the so-called *baiano* rhythm in Pernambuco's cavalo-marinho, is a balloon-like cowhide bladder, fastened full of air: the sort of anti-instrument, we can say, a drum with just skin. And its two- beat pulse sound is unique, bass without sustain, audible far away. (There is the fiddle *rabeca*, the *pandeiro* frame-drum and the *bage* scraper in their ensemble, with voices).

I used to practice *capoeira* with Maranhão state migrants in São Paulo who organized parties of *bumba-boi* dance. I joined that group and, few years later, tried the role of *Pai Francisco*. I played that role for 6 years. This was a training that led me to carrying out research in Maranhão and other states. I published *Bumba-boi maranhense em São Paulo* in 2001 and kept practicing and researching. The 2005 PhD thesis, focusing on the characters, *"Palhaços da cara preta…"* (Clowns in black face), was published in a book form in 2014 (EDUSP).

After the recordings, text transcriptions and search for historical data, I delineated that there are different plots for the black and masked clowns to follow in the regions: First, the Maranhão's case emphasizing identity music reflected through *Pai Francisco* and *Catirina*, with pregnancy as a human condition; Second, the Pernambuco's case emphasizing political theatre seen through *Mateus, Bastião* and *Catirina* and the dispute for work and land; Third and lastly, Minas Gerais' case emphasizing poetic transmission with *Bastião* and the *marungos* revitalizing religious stories, with body and memory.

The presence of U.S. and Latin American racist and anti-racist characters, developed or interpreted with black communities, can stimulate comparisons. There is a long memory here to be read in perspective, in coherence with historic moments, fights for rights, collective actions, heroes and anti-heroes.

XX century Brazilian post-war books and soap-operas with black characters had the strong influence from author Monteiro Lobato. This was a case that reverberated: Monteiro Lobato, a weakened landowner and journalist, who visited the

U.S. in the 1930s, started to write for children as an old man. His black characters were strongly determined by those he read in *Uncle Tom's Cabin*. Generations of TV watchers followed broadcast series with his writings, *Sítio do Pica-pau amarelo* (Yellow woodpecker's farm) for decades. And these characters have formatted a certain kind of image for millions of Brazilians. Indeed, people ignore, as very few have read *Uncle Tom's Cabin*, that character *Tia Nastácia* revives black America's Mammy, and character *Tio Barnabé* revives Uncle Tom himself.

This makes us seriously reflect on the independent ways of Brazilian black oral traditions, taking into consideration how workers who migrate to São Paulo and Rio react when they see those stereotypes on TV. They criticize black stereotypes that are obedient. They prefer that verve of Afro-Brazilian dance drama characters, seen and played in their own teenage years in the regions: that liberty to mock landowners and masters with songs and their meanings, metaphors and group actions.

Field research with oral literature and black characters in Brazil is new territory, with many things still to do and see. Brazilian Portuguese is rich with African languages' presence, words, phrases and intonations, even linguistic calques, recreating African phrases. Bantu languages from Angola and Congo first (Kikongo, Kimbundu and Umbundu), and then Mina/Fon/Jeje and Nago/Yoruba languages have made Brazilian Portuguese what it is. More especially made Afro-Brazilian artistic languages what they are.

The three Americas in perspective show extended Afro-descended coherences. Afro-Americans convey cultures and languages of resistance. Colombian *palenquero* creole language is an important example, originally linked to Kikongo language as oral Brazilian Portuguese was. I hope Universities, in the next years, can stimulate students to read about, learn and work with Afro-Brazilian communities.

As conclusion here, comparing North and South's artistic languages from these black Atlantic tricksters, I suggest Afro-Brazilian dance drama characters tend to be anti-racist whereas, on the other hand, North American historic blackface minstrelsy tended to be racist.

From the narration points of view, they can develop as characters in Brazilian games and dances, and they stay more as types in the USA's shows. As non-whites are majority in Brazilian population and minority in the USA, the audiences participating, and their agency, led public performances with ethnic identities to different roads. Black tricksters were almost abandoned there, turned into taboo, and they are alive here. In their books, authors E. Lott (1993), Lhamon Jr. (2004) and Taylor & Austen (2012) historicize how music, body and language materials from black minstrel shows inspired art forms and politics in the USA since 1830, from blues and jazz to hip-hop, from cinema and radio to television. Taylor & Austen (2012) reveal the mention of these characters' names voicing differentiated points of view of class, inside black American population, and with the civil rights' struggle. With these North American readings, I incorporate parallels that help showing Mateus, Pai Francisco, Catirina and Bastião, previously described as 'clowns in blackface' (Bueno 2014 [2005]) as anti-racist characters. The new project, associated with Musicar Local thematic project UNICAMP/USP, will finalize a bilingual video documentary.

Ex. 1 – 4: Song to call Mateus character (*Chamada de Mateus*)

(comic protagonist in *cavalo-marinho* dance drama at Condado, in Pernambuco state)

"-- <u>Papuá</u>, papuá,

[-- Nego Mateu' venha cá!

-- *Black / Mateu' / come / here*

[-- Chega pra roda <u>sambar</u>!

-- Come / to the / circle / dance--sing

[-- Nos <u>quindim</u> de <u>Iaiá</u>!

-- In the / egg candy / of / Lady 'To get egg candies from Mamy'

/*papuá*/ -- from umbundu /*popya*/, to talk[32].

Ambivalent with Brazilian Portuguese "papear" meaning to talk And "de papo pro ar" meaning to laze about.

[32] "a raiz popi , de okupopya, é definida como 'fala, discurso, linguagem (cf. Alves, 1951, p. 1140) ressaltando a ideia da língua como sistema". (Dulley, 2010, p. 120).

/*sambá*/ - African word re-signified as verbal in Portuguese meaning to play, dance, sing in a black party (with Bantu radical /*mba*/ referring sound).

/*quindim*/ - Afro-Brazilian word meaning a candy made with eggs and coconut, inspired by some Portuguese candies made with eggs.

/*Iaiá*/ - from widespread Niger-Congo /*Iá*/ radical meaning mother and woman.

Afro-brazilians called the landlady, the white lady in the house, with this re-doubled form /*Iaiá*/, and called black ladies with just /*Iá*/ and the name.

Ex. Iaiá Garcia (book by Machado de Assis), Iá Nassô (referential priestess who founded a candomblé religious house), where the first is white and the second is black. The second form is still in use, but the first form re-appears in literature and soap-operas with slavery setting.

The verse "Nos quindim de Iaiá" revives a context of a plantation slave attracted to the main house, where candies are made in the kitchen, and where people want to laugh with his song, movement and speech habilities with "língua de preto" blackman's language, and laugh with his body habilities to mock the white man.

Referências

ALVES, Albino. *Dicionário etimológico Bundo-Português*. Lisboa: Silvas 1951. ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil* . Ed. Itatiaia 1982.

ANDRADE, Mario de. *Os Cocos.* Ed. Duas Cidades 1984. ANDRADE, Mario de. *Vida do Cantador*. Ed. Vila Rica 1993. BARZ, Gregory. *Music in East Africa*. Ed. Oxford U. Press 2004.

BUENO, André P. "A moda e seus modos de cantar, de brincar e criticar" in *Batuque de umbigada – Tietê, Piracicaba e Capivari-SP*. E. Acervo Cachuera/ Petrobras 2015. BUENO, André P. *Palhaços da Cara Preta - Pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma no boi, cavalo-marinho e folia-de-reis - MA, PE, MG*. Ed. Nankin/EDUSP 2014.

BUENO, André C. P. "Cantos de máscaras no nordeste brasileiro e na África Central e do Oeste: pistas para uma análise comparativa". Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia-USP nr. 10, 2010.

BUENO, André C. P. "A noção de pseudo-língua (Y. Monino 1991) para a cupópia de Cafundó (Salto de Pirapora-SP) e para os cantos de máscara do Boi maranhense". Anais ABECS 2008).

BUENO, André P. *Bumba-boi maranhense em São Paulo* Ed. Nankin/Fapesp 2001. BUENO, André P.; DIAS, Paulo & TRONCARELLI, M. C. (orgs). *Batuque de umbigada – Tietê, Piracicaba e Capivari-SP*. Ed. Acervo Cachuera/ Petrobras 2015.

BUENO, A. P. e CUNHA, A. S. A. *Falando em quilombo.* Ed. Autora 2005. CARVALHO, M. Michol P. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão.* São Luís, Edição da autora 1995.

DAVIS, Natalie Z. *Léon l'Africain*. Ed. Payot 2014.

DOQUET, Anne. *Les masques dogon – ethnologie savante et ethnologie autochtone*. Ed. Karthala 1999.

DORING, Katharina. *A cartilha do samba-chula*. Ed. da autora/ Natura Musical 2017. DOUGLASS, F. *Narrative of the life of Frederick Douglass*. Ed. Dover Thrift 2015. DULLEY, Iracema. *Deus é feiticeiro – prática e disputa nas missões católicas em Angola colonial*. Ed. Annablume/ Fapesp 2010.

FINNEGAN, Ruth. 1977. "Drum Language and Literature." *in Oral Literature in Africa.* Nairobi: Oxford University Press, pp. 481-499.

FOUGERAY, Sylvie. 1991. *Le Boeuf, le Saint et le Jeu.* Tese (Doutorado). 2 v., 573

p. Université de Paris VII – Jussieu.

GOLDER, Christophe. 1991. "Les Paroles de Bumba-meu-boi du Maranhão (Brésil)

– Essai de Poétique Générique sur un Corpus de Productions Populaires Orales". Tese (Doutorado). 2 v., 732 p. Univ. Franche-Comté.

GOMES, Flavio S. *Histórias de Quilombolas*. Cia. Das Letras 1995. GOMES, Núbia P. M. &

HARRIS, Corey. *Jahtigui - the life and music of Ali Farka Toure*. Ed. do autor 2013. IKEDA, Alberto T. "Música e política: imanência do social". Tese (Doutorado). São Paulo. ECA-USP. 1995. 313 p.

IKEDA, Alberto T. & BUENO, André P. *Brasil, sons e instrumentos populares.* Itaú Cultural 1997.

KUBIK, Gerhard. "Angolan Traits in Black Music: Games and Dances of Brazil."

Estudos de Antropologia Cultural n. 10. Lisboa, J.I.C.U. 1979.

LANDERS, Jane. *Atlantic creoles in the age of revolutions*. Harvard U. Press 2010.

_____. *Slaves, subjects and subversives – blacks in colonial Latin America*. U. New Mexico Press 2006.

LHAMON Jr, William. *Peaux blanches, masques noirs: performances du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*. Ed. Kargo Eclat 2004.

LOPEZ, Telê P. A. 1972. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Duas Cidades, 1972. LOTT, Eric. *Love and theft: Blackface minstrelsy and the American working class*.

Oxford U. Press 1993.

MAGLIA, G. & SCHWEGLER, A. *Palenque – Colombia: oralidad, identidad y resistencia*. Ed. Javeriana 2012.

McWORTHER, Diane. *Carry me home – Birmingham, Alabama, the climatic battle of the civil rights revolution*. Ed. Simon & Schuster 2012.

MONIÑO, Yves. "Les langues spéciales, sont-elles des langues? La notion de pseudo- langue à travers l'exemple d'une 'langue d'initiation' d'Afrique Centrale". Langage et Societé vol 56. Nr 1. 1991.

MONIÑO, Yves. "Les rôles du substrat dans les créoles et les langues secrètes: le cas du

palenquero, créole espagnol de Colombie" in Gadelli et Zribi-Herz (eds) *Grammaires crèoles et grammaire comparative*. Presses U. de Vincennes 2006.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribução bantu na música popular brasileira.* Ed. Global 2000 [1976].

MUNANGA, Kabengele. *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. Edusp 1996.

MURPHY, John P. *Cavalo-marinho pernambucano* [trad. Bueno, A. P.] EDUFMG 2008.

MURPHY, John P. *Music in Brazil*. Ed. Oxford U. Press 2004.

PEREIRA, Edimilson A. *Negras raízes mineiras: os Arturos.* Juiz de Fora, MINC/EDUFJF 1988.

PETTER, Margarida. "Línguas especiais, línguas secretas: na África e no Brasil". Revista da ANPOLL, 4, Ed. Humanitas, USP 1998.

PETTER, M. & FIORIN, L. (orgs) África no Brasil – a formação da língua portuguesa. Ed. Contexto 2008.

REILY, Suzel. *Voices of the Magi: Enchanted journeys in Southeast Brazil.* U. Chicago Press 2002.

_____. "As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins". Debates 12. Unirio 2014.

RIVERA, Angel G. Q. *Cuerpo y cultura – las musicas mulatas y la subversion del baile*. Ed. Iberoamericana / Vervuert 2009.

RIVERA, Mareia Q. "Repertório de identidades: música e representação do nacional em Mário de Andrade e Alejo Carpentier". Tese (Dout.) FFLCH-USP, 2002.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Ed. Aeroplano 2013. ROULON-DOKO, Paulette. *Chasse, cueilette et culture chez les Gbaya de centrafrique*. Ed. L'Harmattan 1998.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os kisedje*. Ed. Cosacnaify 2015.

SING, P; CLANET, P; MOLINO, J. *Palenque de San Basilio*. Ed. Domens 1999. SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening.*

Wesleyan U. Press 1998.

STOWE, Harriet B. *Uncle Tom's Cabin*. Ed. Simon & Schuster 2004.

TAYLOR, Y. & AUSTEN, J. *Darkest America: black minstrelsy from slavery to hip- hop*. Ed. Norton 2012.

TRAVASSOS, Elisabeth (org). *Ao encontro da palavra cantada: Poesia, música e voz*. Ed. 7 Letras/ CNPq 2001.

TURINO, Thomas . *Music as Social Life: the politics of participation*. U. Chicago Press 2008.

O CARIBE E OS ESPAÇOS FESTIVOS EM BELÉM: CONSTRUÇÕES DA PAISAGEM URBANO-SOCIAL

Andrey Faro de Lima
farolima@yahoo.com.br

Alice Emanuele da Silva Alves
alicesalves12@gmail.com
UFPA

Resumo: Com a penetração de ritmos caribenhos na porção norte do Brasil, consolidou-se um cenário marcado pela profusão de espaços e modalidades festivas que passaram a retroalimentar esse processo. O presente trabalho é desenvolvido tendo como bases teóricas principais a Antropologia e a Etnomusicologia, com o objetivo de trazer para a discussão uma visão sobre as relações construídas através da música nos espaços festivos de Belém. Para isso, além de base bibliográfica de apoio, foram realizadas entrevistas com alguns nomes importantes para a cena musical paraense aqui relacionada. Observa-se então que a disseminação destes ritmos contribuiu de modo relevante para a consolidação de espaços e domínios festivos característicos da paisagem social e simbólica da capital paraense. Tal contribuição, por sinal, tornou-se fundamental para a reprodução de percepções e conformações bastante marcadas.

Palavras-Chave: Caribe, Música, Pará.

Abstract: With the penetration of Caribbean rhythms in the northern portion of Brazil, a scenario marked by the profusion of spaces and festive modalities began to feed back this. The present work is developed with the main theoretical bases of Anthropology and Ethnomusicology with the objective of bringing to the discussion an insight into the relationships built through music in the festive spaces of Belém. For this, in addition to supporting bibliographical basis, interviews with some important names for the paraense music scene related here. It is observed, then, that the dissemination of these above mentioned rhythms included, besides other aspects, the sedimentation of festive spaces in the social and symbolic landscape of the region. The contribution of the latter, by the way, has become fundamental for the reproduction of perceptions and conformations quite marked.

Keywords: Caribbean; Music; Pará.

Dentre as diversas narrativas relativas à evolução e à constituição do que se entenderia, iconograficamente, como *música paraense*, do ponto de vista identitário, verifica-se que, em muitos domínios (midiáticos, intelectuais, artísticos, acadêmicos), tornou-se recorrente as alusões e menções à presença e à influência de uma suposta musicalidade caribenha.

Muitas referências e pesquisas indicam que a *penetração* de gêneros musicais caribenhos em Belém e em cidades próximas deu-se por vias e mecanismos diversos

(circulação de partituras, interações portuárias, expansão radiofônica e fonográfica) e atendendo diferentes demandas, o que teria possibilitado, o desenvolvimento de uma espécie de empatia *transcultural*. Percebe-se que, deste fenômeno, todo um universo significativo se desdobrou na paisagem social e simbólica da região.

Ulhôa (1997) aborda que a tecnologia industrial traz nova perspectiva de fruição e de produção à música popular que pode dialogar e contribuir para o entendimento de todo processo acima referido. A quebra de fronteiras e de níveis culturais, o que significa um ir além das experiências acumuladas pelos grupos que as possuem, é uma das mudanças mais determinantes, pois através do crescimento da indústria fonográfica foi possível ter acesso a qualquer gênero musical.

> A música popular na era de comunicação de massa é massiva, urbana e moderna, isto é, produzida e transmitida pelos meios de comunicação transnacionais, consumida por um público heterogêneo e culturalmente híbrido. Na música popular é difícil identificar as origens étnicas e sociais da sua linguagem cujos componentes são uma mistura de elementos das mais variadas procedências, tanto rústicos quanto eruditos. O que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente. (Ulhôa, 1997, p.1)

Entrementes, a atuação de músicos e conjuntos e a difusão de ritmos populares se deram conjuntamente à relação entre público e meios radiofônicos e fonográficos, o que inclui ainda a consolidação de espaços festivos. A contribuição destes últimos foi fundamental para a reprodução de percepções e conformações bastante marcadas.

O cantor, compositor e banjista Raimundo Leão, o Mestre Curica, ao comentar acerca da presença do *merengue* nos anos 1950 e 1960 em Belém, sublinha que o ritmo se limitava quase exclusivamente às gafieiras e aos bordéis das zonas portuárias e *distantes* da cidade, bastante conhecidas por seus personagens *típicos* – estrangeiros, artistas, prostitutas, *malandros*, boêmios em geral:

> Pra ti ter uma consciência, só tocava *merengue* em programas "nobres". Ninguém escutava... O cara lançava lá na... não tocava em FM nem AM... *merengues*. Era considerada música de gafieira. Era puta que dançava *merengue*. Aqueles caras com *calça boca de sino*, sapato branco. Era bonita a dança. Então não tocava em rádio. Pra tocar era de meia noite até uma hora. O pessoal não escutava. Vê agora! (...) porque eles tinham preconceito com a música. A *alta sociedade* tinha preconceito porque quem ouvia *merengue* e dançava era gente que frequentava a *baixa sociedade*. Era *puta*, ladrão, *rapariga*. Essas pessoas que frequentavam a *baixa sociedade*. Um filho de família não ia pra uma boate daquela. (Mestre Curica[33]. Entrevista realizada em 27 de janeiro de 2010).

[33] Mestre Curica foi fundador do conjunto de carimbó Uirapuru e do Mestres da Guitarrada, dois grupos ícones da musicalidade paraense.

A trajetória do *merengue*, antes mesmo de sua chegada a Belém, já era marcada pela rejeição por parte de grupos sociais pertencentes, sobretudo, às camadas médias[34]. Mesmo na República Dominicana, onde o gênero, com a ascensão de Rafael Trujillo (1930-1961), adquiriu status de símbolo nacional, também sofreu restrições e reações negativas por suas características étnica, musical, poética e coreográfica. Conforme apõe Paul Austerlitz (1996), muitos foram os escritos repudiando a "nova música", associada à presença negra haitiana e de outros países caracteristicamente afro-caribenhos, como Cuba.

> The frequency with wich contemporary writings refer to merengue indicate it's popularity in the Republic, but most of these writings condemn it. (…) The earliest extant document, from 1854, reflects the horror with wich urbane intellectuals reacted to the licentious commotion provoked by the new music. (Austerlitz, 1996, p. 18).

A maioria das manifestações de repúdio buscava se justificar na crítica que fazia das supostas lascívia e vulgaridade do *merengue*, presente não apenas nas temáticas das letras, com teores geralmente satíricos e eróticos, mas também no modo com que muitas canções/danças eram executadas. Peter Manuel (2006), ao escrever sobre o *sexismo* presente na música do Caribe observa que a execução coreográfica de alguns gêneros musicais, mais do que as letras das canções em si, constrói ou reflete contextos e relações muitas vezes negados pelos valores vigentes.

> In many cases, more important than a song's lyrics are the dynamics of how the song is used, especially in terms of what is happening on the dance floor. (…) Hence, while a dour critic might regard the words of the meringue "La Tanga" (The Thong) as "objectifying", when that song is performed in clubs women love to jump to the stage and strut their stuff to wild applause. (Manuel, 2006, p. 282).

Na capital paraense o *merengue* e vários outros gêneros populares não deixaram de remeter a espaços sociais *marginais*, o que delimitava uma ecologia urbana devidamente marcada pela presença de diversas sedes de associações, casas de festas, prostíbulos e bordéis (também chamados de cabarés ou gafieiras). Estes, por sua vez, encerravam sociabilidades significativas, pois eram assim traduzidos como o domínio da *permissividade*. Tais

[34] O historiador Milton Moura comenta em artigo que o merengue na capital baiana, diferentemente da rumba e do mambo, geralmente era visto com escárnio, o que contrasta com o tom nostálgico apresentado pelos informantes deste pesquisador quando se referiam à presença do gênero nos bordéis e gafieiras de Salvador. "No Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia, nas casas do baixo meretrício – o brega – a variação de música caribenha mais praticada era o merengue, notadamente picante, semelhante à lambada e ao arrocha de nossos dias. Dizia-se que era uma música esculhambada – uma baixaria. (...) A coreografia do merengue costumava ser identificada com pantomimas eróticas; ainda hoje, 50 ou 60 anos após, os informantes manifestam indisfarçável prazer em relembrar esse tipo de música e dança." (MOURA, 2009, p 368-369).

representações comumente são orientadas também do ponto de vista sociológico, pois a dimensão *fronteiriça* supostamente intrínseca a estes espaços é notadamente associada ao universo das camadas mais populares, evidenciando não apenas gostos e estilos de vida, mas estratificações urbano-sociais baseadas na relação distinta que diferentes segmentos estabeleceriam com certas práticas e relações. Ao citar alguns dos espaços mais populares nas décadas de 1960/70, Mestre Curica tece algumas referências ao hedonismo que caracterizaria as festas do "povão":

> (...) o Xodó ali. Tu te lembras do Xodó? O pessoal dizia: "olha, onde é que tem putada? Vamo pra uma putada? Pra dançar mesmo?". Gente que gostava de dançar. Você numa festa de sociedade era só música clássica. Já o povão não. Ia pra Icoaraci, Alto do Bode, Chacrinha, Carroceiro, Norte Brasileiro, São Joaquim da Marambaia, Santa Cruz na Pedreira. Era putada mesmo, casa cheia. (Entrevista realizada em 14/03/2010)

A música adquire seu sentido mais orgânico na medida em que a mesma dimensão *fronteiriça* que justaporia social e simbolicamente todo este universo festivo popular no cerne da paisagem citadina se estabelece em consonância com a dimensão ética e estética que assumem e evocam os gêneros em voga neste contexto, tornando-se eles próprios também *fronteiriços*:

> (...) porque não tinha mercado pra ele na *alta sociedade*. Se tocasse *merengue* na *alta sociedade*: "olha! aquela casa virou agora cabaré!". Só tocava onde? nos cabarés. Nas boates da Condor. Onde dava mais povão. Era gafieira. Porra! tu ia ali no bar São Jorge na Condor, meu! Era casa cheia! Tu rolava um *merengue* desse até os mortos levantavam. (...)

O Bairro da Condor, nas adjacências da Praça Princesa Izabel, situada em uma das áreas portuárias de Belém, certamente constituiu, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1970, a referência mais emblemática deste universo festivo popular. Ali, em meio às estivas, palafitas e embarcações surgiram vários bares e casas de festas e de prostituição, frequentados por diversos segmentos sociais, de políticos a intelectuais e artistas notórios, ainda que fosse mais notadamente identificado com as camadas populares. De acordo com Dias Júnior (2011), embora localizado em uma região periférica, desde fins dos anos 1940 o bairro passou a apresentar um movimento intenso de pessoas, haja vista a presença de portos, empresas, canteiros de obras e casas de shows que atraíam setores da *classe média*. Com o tempo, no entorno da Praça Princesa Izabel apareceram várias casas de pensão e de cômodos, bares, gafieiras, cabarés e baiucas (pequenos estabelecimentos de madeira destinados ao comércio de bebidas e comidas):

> A partir da década de 1960, vários foram os estabelecimentos de festa que se fixaram no local. Ficaram famosos os já citados "Bar da Condor", o Aldeia, o "Bar São Jorge", o "Cabaré da Tia Maria", "Royal", "O Lapinha", "Bartira", dentre outros bares e gafieiras dispersos nas ruas e passagens do bairro. (Dias Júnior, 2011, p. 6).

A notoriedade que adquiriram alguns bares e casas de shows do bairro da Condor tornou aquele espaço uma *vitrine* para músicos paraenses, inclusive porque eram ocasionalmente frequentados por produtores musicais de outros estados e de países vizinhos, interessados na música popular que animava a cidade. Artistas que experimentaram projeção regional e até nacional, como Osvaldo Oliveira, Carlos Santos, Ary Lobo, Alípio Martins e muitos outros, possuem carreiras remissivas à boemia daquele bairro. Especialmente no mítico *Bar da Condor* (posteriormente *Palácio dos Bares*), ocorreram também apresentações de artistas famosos nacionalmente, como Nelson Gonçalves, Jamelão, Roberto Carlos, Cauby Peixoto, Orlando Silva, dentre outros.

No entanto, observa-se que apesar da diversidade de segmentos sociais que ali figuravam, e do relativo renome que obtinham alguns estabelecimentos, o bairro se mantinha em um domínio periférico. Seus estabelecimentos poderiam ser estimados por várias *personalidades* da *sociedade* belemense, mas isto não necessariamente pressuporia que estas *personalidades* levariam suas famílias àquele *ambiente*. Para muitos, o bairro constituía o espaço do interstício, o *outro lado* da vida social urbana que, embora vivenciada por grupos distintos, permanecia associada às camadas populares.

Já para alguns intelectuais e artistas da época mais hegemonicamente legitimados, o interesse pelo bairro da Condor envolvia muitas vezes certo *romantismo político*. As ideias de *liberdade*, *lascívia* e *excesso* assumiam conotações subversivas frente ao conservadorismo e às inibições supostamente características da *alta sociedade*.

Neste ínterim, a música emerge como insígnia deste universo, espécie de baliza demarcando fronteiras entre diversos domínios sociais. Haja vista sua presença quase exclusiva em gafieiras, bares e demais espaços populares e boêmios, os ritmos caribenhos, mais especificamente, o *merengue*, tornava-se um gênero subversivo por excelência. Sobre esta questão o compositor Paulo André Barata relata no livro de poemas e memórias *Palácio dos Bares*, de Salomão Larêdo, o porquê de seu interesse pelo bairro:

Eu frequentei o Bar da Condor por curiosidade. A primeira vez que estive lá eu já sabia que ali se fazia a grande música no Pará, a música que vinha do Caribe. Eu não ia atrás

de sexo na Condor, eu ia atrás de dançar, porque as meninas que freqüentavam o bar eram exímias dançarinas. (Depoimento de Paulo André Barata In. Larêdo, 2003, p. 391).

O bairro da Condor, com suas baiucas, bares e gafieiras ainda serviu de inspiração para que o respectivo músico, junto com seu pai (o notório poeta Ruy Barata), compusesse, em 1978, a canção *Baiuca's Bar*, cuja letra faz referência justamente à presença do *merengue* naquele espaço e ao seu apelo à dança, consoante se verifica:

Baiuca's Bar
(Ruy Barata & Paulo André Barata)

Caiu do céu, saiu do mar
O merengoso do Baiuca's Bar
Quem vai querer, Quem vai dançar
O merengoso do Baiuca's Bar
O merengoso sem babado
O merengue merengado bem linhoso
Pra sapato sulapada a calcanhar
No arrasta de lá
Ferre no meu pé que no merengue eu sou um poraquê
Fungue puxe o ar sinta o aroma do Royal briá
Abra o coração que eu quero entrar na sua contramão.

A dança, por sinal, é muitas vezes apresentada como importante ensejo da empatia paraense com a música caribenha. Remete desde já às noções anteriormente citadas e participa da definição de um pressuposto ético e estético identitário, inclusive em seu sentido relacional e contrastivo. Para Ionete da Gama, a Dona Onete, cantora e compositora paraense que nesta primeira década do século XXI tem se projetado como uma das representantes da *música paraense*, a dança assume papel fundamental para a constituição uma identidade. Aqui a dança traz consigo duas representações bastante marcadas: *ritmo* e *liberdade*.

> (...) vou te dizer, nós não temos no Brasil pessoas melhor pra dançar do que nós, o nosso corpo já é ritmado, note o andar da mulher do Pará e o andar das mulheres aí de fora. Você ta entendendo. Você pode ver, ela anda sem compromisso, ela não se preocupa... no jeito de andar, no jeito de sentar, entende. Nós... é uma coisa livre. Você dança um *brega*... lá eles saem aí dançando, não sabem dançar. Não sabem, mas qualquer ritmo que tocar a paraense dança. Já é o corpo dela, já é ritmado de

> natureza. Então o Caribe ta livre. A *lambada* não é nada mais do que o ritmo do *merengue*. Sabe aqueles *merengues* velhos, dos anos cinquenta, anos quarenta e nove, que eu dancei muito *merengue*, quando eu morava na Pedreira, dancei muito *merengue*. Então esse ritmo de *merengue* se juntou com o toque do *samba* daqui da Pedreira. Então ele foi se criando no jeito caribenho. (Dona Onete. Entrevista realizada em 23/04/2010).

Enfatizando a importância da dança nesta relação, Dona Onete cantarola uma de suas composições no *ritmo* da *cúmbia*, que ilustra de modo pertinente suas observações: "(...) meu balanço crioulo veio de Itamaracá, São Jorge. Santa Lúcia, Cayena/aí pelo mar do Caribe eu velejei/lá encontrei um ritmo louco pra se dançar..." (Dona Onete. Entrevista realizada em 23/04/2010).

A identificação com a música caribenha compreende invariavelmente o seu apelo à dança e à festa. A dimensão orgânica relativa a tal identificação envolve este referido apelo, a empatia associada não corresponde apenas a uma estima pontual, mas se desdobra por domínios mais amplos da vida social dos entusiastas e da própria paisagem citadina. Neste contexto, por exemplo, é que surgem os *merengueiros*/*lambadeiros*, personagens urbanos típicos do universo notívago popular de Belém. Facilmente identificados pelos trajes peculiares (majoritariamente, camisa e calça de linho e sapatos *salto alto* e *bico fino*, tudo na cor branca), os *merengueiros*/*lambadeiros* eram exímios dançarinos e geralmente exibiam seus dotes durante os tradicionais concursos de *merengue* que ocorriam nas gafieiras, cabarés, sedes de associações e casas de festas das porções mais periféricas da cidade.

> (...) O cara que ia pra gafieira ia parece um tubo. Todo de branco, sapato branco. *Salto alto*, *bico fino*. *Lambadeiro*... Cabôco *lambadeiro* mesmo. Pegava aquela... tu gostava de ver. Lá em Icoaraci. O Pinoti, que era funcionário do Itamarati, ele largava o Itamarati pra se meter lá no Leão Azul. Ele pegava uma dona que ele tinha lá. Uma magrinha morena. Andava com limãozinho na bolsa. Quando sapecavam: olha! concurso de *merengue*! Uma taça, meia dúzia de cerveja, meia grade, era assim. Formavam um jurado. O cara que entendia de dança mesmo. Aí... *porra*! largavam um *merengue* daquele. Meu irmão! Tu gostava de ver o cara sapatear com a dona. Dona que parece que tinha uma mola na cintura. Boa de *merengue*. Pra sacanear o cara ainda botava o limão aqui, junto com a testa da dona. Aí ia marcando. Era muito bonito, rapaz, em Icoaraci... o caboco pega a mulher na coxa, faz que joga, pega ela na coxa, nas pernas. O povo: êh! (Mestre Curica. Entrevista realizada em 27/01/2010).

Os concursos de dança, que incluíam, sobretudo a *cúmbia*, o *bolero* e o *merengue*, ocorriam principalmente em bailes sonorizados por aparatos sonoros e visuais que, posteriormente, passaram a ser chamados de *aparelhagens*.

As *aparelhagens* surgiram em meados do século XX quando proprietários de bares, casas de festas e pequenos estabelecimentos comerciais da capital e do interior passaram a investir na utilização publicitária de equipamentos valvulados e de alto-falantes (denominados

sonoros, *picapos*). Estes equipamentos eram pendurados em postes e árvores para a divulgação de festas e demais propagandas. Entre os anúncios, costumava-se veicular canções populares à época. Não demorou e os *sonoros* passaram também a ser utilizados em batizados, aniversários, festividades de santo, casamentos e demais festejos de bairro, de associações profissionais, tornando-se um negócio para seus proprietários. Segundo Zenildo Fonseca, proprietário da *aparelhagem* Brasilândia, com o advento de novas tecnologias e o incremento da circulação de padrões e modelos culturais, os *sonoros* se ampliaram cada vez mais – incluindo elementos como *dj's*, recursos audiovisuais, pressupostos empresariais, performances direcionadas para o espetáculo – dando origem às *aparelhagens*, responsáveis pela consolidação de modalidades festivas próprias, caracterizadas pela relação significativa que se estabelece com o público. Assim surgiram então as *festas de aparelhagem*, bastante populares na região e que, atualmente, transformaram-se em símbolos de uma sociabilidade festiva relacionada a segmentos sociais periféricos:

Um negócio bem simples, que os alto falantes eram pendurados nas paredes, não tinha caixa de som naquela época. Botava aquele projetorzão nas frentes das casas, ou em poste, nos açaizeiros, pra jogar o som bem longe pra dizer que ali ia ter festa. Aí foram surgindo os *sonoros*, naquela época começaram a chamar de *sonoro*... o *sonoro* Brasilândia... Existia outros *sonoros*... *sonoro* Sansão, *sonoro* Paysandu, *sonoro* Clube do Remo, Copacabana... *sonoros* que hoje já não existem mais. E também o *sonoro* Brasilândia... aí começamos a construir, na fábrica, caixas de som... Aí a gente fez a *aparelhagem* de som... Naquela época era bem atrasado, se usava um toca-disco só. A pessoa tocava uma música, quando terminava aquela música as pessoas ficavam batendo palma até ele trocar o disco. Era um negócio bem atrasado. Até que lançaram dois toca-discos. Foi toda uma novidade. Aí não parou mais. Os pessoal inventaram as modas das *aparelhagens*. Na década de setenta e oitenta, já começou a ser *aparelhagem* de som. O negócio foi evoluindo de acordo com que as tecnologias foram avançando no mercado, foram chegando equipamentos novos. Hoje uma *aparelhagem* é uma empresa, com funcionários... é um movimento que ajuda o governo a combater o desemprego, direto e indireto. Cada dia envolve mais profissionais. (Zenildo Fonseca. Entrevista realizada em 27/05/2007).

Nas décadas de 1960 e 1970 os *sonoros* e *aparelhagens* foram fundamentais para a disseminação da música caribenha e de outros ritmos populares. As festas associadas à presença desses eram bastante apreciadas e compunham experiências lúdicas e afetivas relevantes à vida social de parcela da população da capital e interior. O empresário, radialista e produtor Carlos Santos comenta que neste período a circulação e o consumo de gêneros

como o *merengue* e a *cúmbia* remetiam invariavelmente à presença e a atuação das *aparelhagens* e gafieiras, pois grande parte dos discos destes gêneros eram vendidos a proprietários de casas de festas e *controlistas* (responsáveis pela execução fonográfica das músicas) de *aparelhagens*.

> (...) Particularmente no estado do Pará e no estado do Amazonas esse período foi muito interessante, tinha as *aparelhagens*, eu me lembro do Flamengo, do Paysandu, Santos, eram as *aparelhagens* da época, eu era garoto, jovem, tinha mais ou menos quatorze, quinze anos, eu lembro dessas *aparelhagens* que tocavam essas músicas. Essas músicas tocavam muito nas gafieiras. Eu não frequentava, mas eu sabia que tocava, porque eles iam comprar lá na banca de disco. (Carlos Santos. Entrevista realizada em 05/04/2012)

A própria evolução regional da música caribenha se apresenta de modo indissociável do desenvolvimento das *aparelhagens*, o que envolveu experiências significativas no âmbito da vida social dos que, até hoje, vivenciam esta relação. Como frisou Mestre Curica:

> (...) Pode botar aí: Aparelho que tocava *lambada*, *merengue*, essas coisas, não tocava em canto nenhum da *sociedade*. Tinha uns *aparelhos*... O Itamarati só era pra *alta sociedade*. Agora por que o Itamaraty pegava porrada do Leão Azul em Icoaraci? O Leão Azul metia um *merengue* desses, chega a mulata... na época de sessenta, até os anos setenta era isso. (Curica. Entrevista em 27/01/2010).

Gostar de *merengue*, *cúmbia* ou *bolero* consistia também gostar de *dançar*, de ir às gafieiras e sedes festivas, conhecer e dar preferência a esse ou àquele *aparelho* e, consequentemente, compartilhar de pressupostos éticos e estéticos específicos, desde gramaticalidades até maneiras de se vestir.

Considerações

O que seja dito acerca da empatia paraense em relação aos ritmos caribenhos, ainda que se leve em conta a dimensão emblemática que esta consideração assume do ponto de vista narrativo, é irredutível o reconhecimento de que essa não se restringe a uma mera identificação pontual com este ou aquele gênero musical, mas à noção de que tais ritmos se constituíram organicamente no bojo de uma ordem de sociabilidades. O *merengue*, a *cúmbia* e outros gêneros populares, para além de seus contornos estilísticos, remetem a contextos e domínios, experiências e conformações éticas e estéticas material e simbolicamente verificáveis, ritual e ciclicamente atualizadas por meio das interações lúdicas e dos interstícios festivos. A ideia de uma musicalidade popular pressupõe invariavelmente o seu apelo à festa,

ao encontro e ao lazer, daí sua recorrente associação ao universo boêmio e notívago, assim como à dimensão *fronteiriça* que supostamente lhe é inerente.

Referências

AUSTERLITZ, Paul. **Merengue**: Dominican Music and Domican Identity. Philadelphia: Temple University. 1996

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

LARÊDO, Salomão. **Palácio dos Bares**. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003.

MANUEL, Peter. **Caribbean Currents**. Caribbean Music from Rumba to Reggae. Philadelphia: Temple University, 2006.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. In **Revista Brasileira do Caribe**. Brasília: Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p 361-388

ULHÔA, M. T. Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. Debates. Pós-Graduação em Música da UNIRIO, n. 1, 1997,p. 80- 101.

Entrevistas:

GAMA, Ionete da (Dona Onete). Cantora e compositora. Entrevista realizada por Andrey Faro de Lima em 23 de abril de 2010.

LEÃO, Raimundo (Mestre Curica). Compositor e banjista. Entrevista realizada por Andrey Faro de Lima em 14 de março de 2010.

SANTOS, Carlos. Empresário, produtor e radialista. Entrevista realizada por Andrey Faro de Lima em 05 de abril de 2012.

O DECOLONIAL E AS *RAPERAS SUDACAS* NA AMÉRICA LATINA

Ariana Mara da Silva[35]
ariannacortes@hotmail.com

Resumo: A partir da análise das músicas da Mc Luana Hansen do Brasil, Rebeca Lane da Guatemala, Miss Bolívia da Argentina e Krudas Cubensi de Cuba, *raperas* lésbicas negras latino-americanas, a intenção desse trabalho é discutir temas acerca da decolonialidade. O aparato teórico utilizado é o feminismo decolonial com o fim de considerar como a poética lésbica negra contribui com as discussões sobre gênero, raça e sexualidade em uma sociedade machista, racista heteronormativa, eurocentrada e colonial. Contém aqui também algumas notas sobre etnomusicologia para pensar o *Rap* no âmbito da música popular enquanto texto social, onde a música não se dissocia da conduta humana, tendo uma ampla força comunicadora e marcada pela forte interação entre música, letras e condição sócio-emocional. Considerar essas *raperas* enquanto identidades marcadas por estereótipos de gênero, raça e orientação sexual permite a reflexão sobre como as intersecções podem produzir resistência, conhecimento, arte e promover a difusão de temas feministas dentro e fora do Movimento *Hip Hop*.

Palavras-chave: lésbicas; negras; *raperas*; América Latina, decolonial.

Abstract: From the analysis of Mc Luana Hansen's from Brazil, Rebeca Lane from Guatemala, Miss Bolivia from Argentina and Krudas Cubensi from Cuba songs, latin american black lesbian rappers, the intention of this work is to discuss topics about decoloniality. The theoretical apparatus used is decolonial feminism in order to consider how black lesbian poetry contributes to discussions about gender, race and sexuality in a machist, racist, heteronormative, eurocentric and colonial society. It contains also some notes on ethnomusicology to think Rap in the scope of popular music as a social text, where music does not dissociate itself from human conduct, having a broad communicating force and marked by the strong interaction between music, lyrics and socio-emotional condition. Considering these rappers as identities marked by stereotypes of gender, race and sexual orientation allows reflection on how intersections can produce resistance, knowledge, and art, and promote the diffusion of feminist themes within and outside the Hip Hop Movement.

Keywords: lesbians; blacks, rappers, Latin America; descolonial.

[35] Mestranda no Programa de Pós Graduação do Núcleo em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia – PPGNEIM/UFBA.

> [...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os performers quanto a audiência. De fato música é mais que física. Essa citação pode ser considerada uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura. Se quisermos entender os "efeitos dos sons no coração humano" devemos estar preparados para retraçar com os ouvintes os "costumes, reflexões e miríades de circunstâncias" que dotam a música de seus efeitos. (SEEGER, 2008, p. 244).

O parágrafo citado logo acima justifica o porquê da etnomusicologia ser tão importante para esse trabalho. Ao invés de privilegiar um produto – composição, execução de uma música - ou processos – contextos de ensino aprendizagem, etnográficos, musicais – importa aqui pensar os sujeitos elaboradores desses produtos e processos a partir dos recortes de gênero, raça, sexualidade, geração, dentre outros (ROSA, 2010). A etnomusicologia enquanto metodologia dialoga de forma bastante interessante com a perspectiva teórica utilizada para elaborar esse trabalho, o feminismo decolonial antirracista. Destaco aqui o surgimento dessa perspectiva teórica como tentativa de fazer avançar uma epistemologia contra-hegemônica na produção de conhecimento problematizando tanto o eurocentrismo, o racismo e a colonialidade como a ausência da discussão desses pontos na teoria feminista hegemônica (ESPINOSA, 2014).

A combinação desses aportes teóricos-metodológicos, o feminismo decolonial antirracista e a etnomusicologia, se dá justamente porque enquanto lésbica negra feminista acredito que as escolhas dos instrumentos de pesquisa são também um posicionamento político, onde é importante expor o lócus enunciativo da reflexão que propus. Logo, sou atriz social nas reflexões propostas e refuto a imparcialidade e neutralidade da ciência moderna.

Portanto, a classe, a raça, a cultura, as crenças da pesquisadora fazem parte do tecido que está sendo bordado enquanto texto e, conforme aponta Sandra Harding (1998, p.25) a investigadora "se apresenta não como a voz invisível e anônima da autoridade, mas sim como a de um indivíduo real, histórico, com desejos, e interesses particulares e específicos" [36]. Ou ainda como diria Donna Haraway (1995, p.30) "São propostas a respeito das vidas das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo". O feminismo decolonial é, antes de tudo, uma aposta epistêmica. Sua genealogia de pensamento advém das margens e tem como atrizes as feministas, as mulheres, as lésbicas e as pessoas racializadas como um todo, ou seja, intelectuais e ativistas com o objetivo de desmantelar a matriz das múltiplas

[36] Tradução minha.

opressões (ESPINOSA, 2014) instauradas na América Latina a partir do advento do colonialismo.

A partir de algumas vertentes das ciências sociais, a América Latina é entendida como produto da modernidade na construção do sistema mundo, onde a Europa se constitui a partir do seu outro periférico, a América (TODOROV, 1982; DUSSEL, 1993). Essa relação implicou uma estrutura de dominação e exploração mundial, denominada, a partir de uma proposta feminista, como sistema mundo moderno colonial de gênero (LUGONES, 2008), sendo que, as lutas indígena e negra na região latino-americana enquanto práticas políticas passaram a marcar uma genealogia contra hegemônica em relação a esse sistema, dando lugar aos pensamentos críticos.

Futuramente, a partir das décadas de 1970 e 1980, os movimentos de liberação nacional, os movimentos contra a dominação estadunidense, as lutas contra as ditaduras trouxe importantes mudanças na política e no pensamento social crítico. Simultaneamente, os movimentos ecológicos, pacifistas, indígenas, negros e a segunda onda do feminismo, expressões políticas de grande importância nesse momento, dão lugar aos Novos Movimentos Sociais – NMS, que colocam novas questões em pauta como sexo/gênero, raça, sexualidade, etnia dentre outros, destacando-os como categorias importantes para entender o social a partir de demandas identitárias e de reconhecimento (CURIEL, 2007).

Esses movimentos abrem precedentes para os chamados estudos culturais, pós-coloniais, decoloniais e subalternos[37], responsáveis pela resistência crítica e maior protagonismo de sujeitos do chamado Terceiro Mundo, questionando a noção de sujeito único e os dualismos (tradição/modernidade, civilização/selvageria, dominação/dependência, desenvolvimento/subdesenvolvimento) frequentes nas representações colonialistas. Logo, a abordagem da América Latina enquanto região encontra justificação nesse trabalho a partir dos estudos decoloniais, conjunto as reflexões de Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2003) sobre a diáspora africana e o Atlântico Negro, este último definido como as estruturas transnacionais criadas na modernidade que deram origem a uma rede de comunicação global marcada por fluxos e trocas culturais onde as populações negras da diáspora africana formaram uma cultura que não é africana, caribenha, americana ou britânica. É uma cultura de caráter híbrido que não está circunscrita ás fronteiras nacionais ou étnicas (GILROY, 2001). Apesar do foco das análises destes autores não ser a América Latina, a região se encontra inserida nesse Atlântico Negro, pois as transformações ocorridas no mundo, a partir

[37] Apesar da influência cabe aqui ressaltar que essas áreas diferem muito entre si, foram citadas juntas mais pela questão da escrita que pela relação entre elas.

do colonialismo europeu, ocorreram também nesse espaço geográfico. A teoria das relações inter-regionais define região enquanto um produto de combinações ambientais e de fatores humanos de ordem coletiva ou comunitária. A combinação entre os elementos humanos e ambientais torna imprescindível a existência de um território, um espaço geográfico concreto, já que a região é basicamente um território convertido por homens [e mulheres] em um espaço cultural (HEREDIA, 1994; MENESES, 2013; HERNÁNDEZ, 2006).

A América Latina é resultado da colonialidade que nos remete à dominação racista, machista, classista e heterocentrada da Europa. Após o término das administrações coloniais as relações de poder foram atualizadas e processos que deveriam ter sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade continuaram a ser produzidos e reproduzidos, transformando as formas de dominações coloniais, criadas pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial e pelas culturas coloniais, em um padrão histórico e mundial de poder (QUIJANO, 2005; GROSFOGUEL, 2008; BALLESTRIN, 2013a). É importante fazer aqui uma diferenciação entre colonialismo, "operado e reproduzido junto à constituição de outros processos históricos, tais como capitalismo, racismo, imperialismo, ocidentalismo e epistemicídio" (BALLESTRIN, 2013b) e colonialidade, a contemporização do colonialismo.

O Movimento *Hip Hop*, nascido nos bairros negros das grandes cidades estadunidenses nas décadas de 1960 e 1970, constitui uma resposta a violência urbana a qual foram submetidas às populações afrodescendentes e hispânicas (MOASSAB, 2011; MATIAS-RODRIGUES e ARAUJO MENESES, 2014). O movimento se tornou uma forma de contestação das desigualdades sociais e se espalhou "pelas periferias do mundo, numa relação estreita e essencial com cada lugar no qual se desenvolveu" (MOASSAB, 2011, p. 48). O tom de protesto do Movimento *Hip Hop*, que tem como seus elementos o grafite, o DJ, o break, o *Rap* e a contestação política, o colocou em embate direto com os grandes veículos da mídia e com a polícia, sendo muitas vezes representado como violento e não como um instrumento de contestação dos problemas sociais.

A partir dos anos 1980 emerge, também nos Estados Unidos, o *Gangsta Rap*, inicialmente marcado pelas letras duras e forte denúncia contra violência policial. Esse foi o estilo absorvido comercialmente e transformado em produto midiático por rappers como 50Cent, Jay-Z e Eminem que cantavam e cantam uma estética da violência. Com a ampliação de canais tipo MTV pelo mundo, o rap comercial, vinculado a sociedade de consumo e desvinculado do Movimento *Hip Hop*, marcado por letras sexistas, consumistas e individualistas, ganha espaço se transformando no Rap conhecido pelos grandes públicos (MOASSAB, 2011). A dominação colonial é muitas vezes combatida pelo Movimento *Hip*

Hop quando se trata do preconceito de classes e do racismo, mas esse mesmo movimento, muitas vezes, silencia e invisibiliza mulheres e homossexuais, as primeiras retratadas quase sempre como objeto-sexual e os segundos como patologias do comportamento desviante (MOASSAB, 2011, p.232).

O discurso difundido pelos *gangsta rappers* deriva, em grande parte, da "colonialidade do poder" (WALSH, 2008) ou, a partir da perspectiva feminista, visando denunciar a naturalização das relações de gênero como heterocentradas e binárias, "sistema mundo moderno colonial de gênero" (LUGONES, 2008). Vale ressaltar que a partir das ambições do domínio colonial europeu a raça se converte em um instrumento chave de dominação e controle e entrelaça quatro eixos dessa dominação (QUIJANO, 2005): 1) a própria colonialidade do poder, que estabelece um sistema de classificação social baseado em critérios raciais e sexuais, sendo as identidades masculinas brancas superiores a quaisquer outras; 2) colonialidade do saber, colocando o pensamento científico europeu, a razão colonial, como única forma de racionalidade epistêmica a ser considerada; 3) colonialidade do ser, que implica na inferiorização, subalternização e desumanização de quem se encontra fora da racionalidade formal, na qual negros e indígenas são colocados como bárbaros na relação razão/racionalidade e humanidade; e 4) colonialidade da natureza, que descarta o mágico, o espiritual e o social frente a um modelo de sociedade moderna racional e com raízes euro-americanas e cristãs (QUIJANO, 2005; WALSH, 2008, 136-139).

Especificamente a homossexualidade, tomada como "anormal", considerada uma posição de sujeito inferiorizada nas relações sociais (FIUZA et. al, 2014) sendo compreendida a partir de três pilares subalternizantes: crime, pecado e doença. A articulação entre essas três matrizes inferiorizantes é o que garante/mantém a subalternidade homossexual e, dependendo do contexto cultural onde o sujeito que se relaciona afetivo-sexualmente com outro do mesmo sexo está inserido pode ser entendido como pecador e criminoso, ou doente e pecador e, ainda criminoso e doente, quer dizer, todas as combinações são possíveis (FIUZA et. al, 2014).

Seguindo essa linha de pensamento, a violência imposta às mulheres indígenas e negras na América Latina e a miscigenação forçada pelos senhores brancos é a origem da construção da identidade latino-americana (CARNEIRO, 2003). Identidade essa, muitas vezes utilizada para negar as demandas das mulheres negras e indígenas tendo como justificativa a mestiçagem incorporada no imaginário social de maneira romantizada e pautada em relações de gênero e raça que se mantêm desde o período escravocrata. Portanto, a opressão contra as mulheres negras é diferente da pautada pelo discurso clássico de opressão de gênero porque a

experiência delas foi e ainda é diferente, dificultando a inserção de seus corpos, discursos, demandas em lugares específicos das sociedades das quais fazem parte.

Contemporaneamente é possível pensar que esse discurso é também pautado em uma espécie de fascismo simbólico[38] que, ao não permitir uma negociação da produção de sentidos possibilita que a parte dominante da sociedade imponha o lugar de fala dos grupos subalternos, dentre estes as mulheres (MOASSAB, inédito, p.3). Ou seja, no fascismo simbólico a construção dos valores do poder hegemônico exclui tudo que se encontra fora desses valores, silenciando, distorcendo e categorizando como inferior ou perigoso, de maneira autoritária e sem espaços para questionamentos, daí a adequação metafórica com o fascismo. Dessa maneira grupos inteiros são inferiorizados e violentados, enquanto preconceitos diversos são naturalizados e internalizados, gerando a falta de reflexão crítica. No lugar da reflexão, mecanismos instintivos e espontâneos levam a sociedade a produzir e reproduzir valores hegemônicos e a subalternização de grupos minoritários. Nesse sentido, as mulheres, negras ou brancas, geralmente retratadas nas letras de *Rap* como "objetos de adorno" por seus atributos físicos em uma sociedade androcêntrica recebem tratamentos diferentes também no *Hip Hop*, onde a mulher negra é mais vulgarizada e desvalorizada que a branca (MOASSAB, inédito, p.4).

As mulheres ainda são retratadas como loucas, barraqueiras, traidoras, interesseiras e controladoras, nas letras misóginas de alguns *rappers*, que muitas vezes mais parecem incentivos a violência e ao estupro do que uma maneira de fazer arte contestatória. Um exemplo disso pode ser a letra de "Em qual mentira vou acreditar" de um dos maiores grupos de *Rap* da América Latina, os Racionais MC's "*Que mina cabulosa, olha só que conversa: Que tinha bronca de neguinho de salão / Que a maioria é maloqueiro e ladrão / Aí não, mano! Foi por pouco / Eu já tava pensando em capotar no soco*" (RACIONAIS MC'S, 1997). Outra letra do mesmo grupo, "Mulheres Vulgares" diz *"Fique esperto com o mundo e atento com tudo e com nada / Mulheres só querem/preferem o que as favorecem / Dinheiro e posse, te esquecem se não os tiverem"* (RACIONAIS MC'S, 1990). Ainda como exemplos, "La noche esta buena" do cubano Alex Sandunga "*... gime, grita, llora, mueve la yugular / haz lo que sabes no te quedes atrás / tu o tu amiga, las dos me dan igual / suda que suda tu massa ocular / curvas que curvas dejame probar / absurdas, imundas, buenas al paladar / tirate mujer soy adicto a lo vulgar*"(SANDUNGA, 2009), "Amistad & traición" dos

[38] No artigo As mulheres, as brasileiras e as batalhas simbólicas (inédito) e no livro Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop (2011), a pesquisadora Andreia Moassab empresta os conceitos de fascismo social, utilizado por Boaventura dos Santos, e de violência simbólica, empregado por Pierre Bourdieu, para definir o conceito de fascismo simbólico.

guatemaltecos do Poesia Callejera "*Cuando el no esta en su casa / me convierto en su amante y me disse que soy mejor / porque el no sabe amarla / pensar que por las noches no nos cansamos de amar / sin saber todo el daño que le podemos causar*" (POESIA CALLEJERA, 2011) e "Mas tenemos, mas queremos" do argentino Emanero " *Cada mujer argentina quiere ser la Coca Sarli / "No todo lo que brilla es oro" dice un comerciante, / Y hasta el oro se opaca cuando se asoma un diamante. / El marido de la más linda tiene tres amantes, / El que tiene fama y plata quiere ser como era antes*" (EMANERO, 2010). E os exemplos vão aumentando quando pensamos em diversos outros grupos espalhados pela a América Latina ou mesmo pelo mundo[39].

A diferenciação entre sexo/gênero é construção social, ideológica e política que desde a década de 1970, período da segunda onda feminista, vem sendo questionada por diversas vertentes do feminismo. Dentre essas vertentes é possível encontrar as feministas negras, pautando também a desuniversalização da categoria mulher a partir do entendimento que o grupo de mulheres é diverso de acordo com os contextos em que estão inseridas. Ou seja, são vivências e experiências atravessadas por outras relações de poder, como raça e sexualidade, colocando em evidência que uma maneira concreta de ser mulher não existe, é um mito também eurocentrado (CURIEL, 2007).

A partir das reflexões aqui apresentadas é possível perceber que os estereótipos misóginos e violentos ostentados nas letras de *Rap* precisam, devem e merecem ser questionados, justamente por fazerem ponte direta com o eurocentrismo androheteronormativo vigente nas representações sobre a América Latina desde o período colonial. Se assumir como mulher negra lésbica e latino-americana é ter consciência do quanto é preciso resistir em uma sociedade estruturada a partir do patriarcado, que elegeu a identidade masculina, branca e heterossexual como modelo a ser seguido, sendo o poder e a alteridade protagonistas no processo de construção da identidade. Quem tem o lugar privilegiado de enunciação da diferença é quem tem o poder, uma vez que identidades subalternizadas são produzidas e reproduzidas/aprofundadas pelo regime de fascismo simbólico ao qual estamos submetidos (MOASSAB, 2011).

Logo, quando a *rapera* Luana Hansen, do Brasil, canta "*se eu sou mulher estou pronta pra lutar, se eu sou mulher eu vou sempre avançar, se eu sou mulher ninguém vai me parar,*

[39] Mundialmente a lista de rappers que incentivam a violência contra mulheres e homossexuais é extensa, contando com nomes como Lil Jon, Eminem, Snoop Dogg, Dr. Dre, Bizarre, Rick Ross, D12, Tyler – The Creator e DMX. São, na maioria, expositores do Gangsta Rap, na América Latina chamado Chicano Rap, gênero desenvolvido a partir dos anos 1980 nos Estados Unidos e que reconhecidamente descreve do dia-a-dia violento das periferias.

ninguém vai me parar" (FLOR DE MULHER, 2012), ou quando as Krudas Cubensi, de Cuba, entoam "*negras heroínas, blancas, chinas, todas chamanas, índias hermanas luchando por um mejor mañana por que tengas comida en tu mesa, sol y tu cama*" (MI CUERPO ES MIO, 2014), ao mesmo tempo em que Rebeca Lane, da Guatemala, quase declama "*como em La montaña están lãs guerilleras, como em El micrófono hoy están lãs raperas, sobrevivientes de violência mamás solteras, hermanas feministas del planeta tierra*" (MUJER LUNAR, 2014) e Miss Bolívia, da Argentina, "*me canse de que te quejes y que siempre digas, que eres mi dueño, yo soy solo mía. Llhegaste a pensar que me tendrías, por más que lo intentaras, no lo lograrías. Practicas el amor como doma, y esa idea no aplica entiendes? O telo digo con rima?*"(LOCA, 2010) há a possibilidade de entendimento da construção dessas identidades em ambientes parecidos nos quais mulheres lutam pela sobrevivência, ainda que estejam em locais diferentes, e produzem, além de arte, resistência em uma sociedade machista, reproduzida no Movimento Hip Hop.

Ainda que as mulheres sejam minoria numérica no Movimento *Hip Hop*, elas se posicionam a respeito da sua condição de gênero, especialmente as *raperas*, contribuindo para desestabilizar a dicotomia e os dualismos da sociedade ocidental – público/privado, homem/mulher, masculinidade/feminilidade - com musicas que abrem espaços de visibilidade e desafiam os códigos de gênero do Movimento *Hip Hop*, propondo novas formas de pensar e ter voz em uma sociedade marcada por valores machistas [racistas e homofóbicos] e produzindo narrativas musicais com questões que perpassam o universo de diversas mulheres (SOUZA, 2008; MATIAS-RODRIGUES e ARAÚJO-MENESES, 2014). Enquanto as composições dos *rappers* retratam dois tipos específicos de mulheres, as vulgares – interesseiras, sem escrúpulos, traidoras – e as mães – que criam os filhos sozinhas e abdicam dos próprios desejos em prol deles -, as *raperas* apresentam nas composições uma diversidade de mulheres com ansiedades, medos, alegrias e tristezas, mulheres humanizadas (SOUZA, 2008; MOASSAB, inédito; MATIAS-RODRIGUES e ARAÚJO-MENESES, 2014).

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In: Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília, n.11, p.89-117, 2013.

_____. Para transcender a colonialidade. Depoiment. 04/11/2013. São Leopoldo, RS: Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Entrevista concedida a Luciano Gallas e Ricardo Machado.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS;

TAKANO CIDADANIA (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CURIEL, Ochy. (2007). **Género, raza, sexualidad debates contemporaneos**. Disponível em: <http://www.urosario.edu.co/urosario_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2015.

DUSSEL, Enrique. **1492 – O Encobrimento do Outro: a origem do "Mito da Modernidade"**. Petrópolis, RJ: 1993.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. In: **El Cotidiano**, n.184, mar/abr, 2014, pp. 7-12.

FIUZA, Ana P.; FREIRE, Rebeca S.; ROSA, Laila A.C.; FERNANDES, Felipe B.M. A celebração da diversidade sexual e o combate às lesbo-homo-transfobias no dia 17 de maio: relatos poético-musicais de uma intervenção feminista, anti-racista e pró-LGBT na UFBA. In: **XVIII Redor**. UFRPE: Recife, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. MOREIRA, Cid K. Ed. 34, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

GROSFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, Coimbra, 2008, p. 115-147.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5) 1995: pp. 07-4. Periódicos Unicamp.

HARDING, Sandra. Existe un método feminista? In: BATRA, Eli (comp.) **Debates en torno a una metodología feminista**. México, D. F.: UNAM, 1998, p. 9-34.

HEREDIA, Edmundo. Una aproximación teorica a los conceptos "nación" y de "espacios regionales" en la configuración de las relaciones internacionales latinoamericanas. In: CERVO, Amado Luiz; DOPCKE, Wolfgang. (Orgs.). **Relações internacionais dos países americanos: vertentes da História.**Brasília, DF: EdUnB, 1994. p. 9-17.

HERNANDEZ, Elizabeth M. L. **Lo global y lo local em Venezuela: el processo modernizador y su impactoen Ciudad Guayana** 1960-2000. Tese de Doutorado. Editorial de la Universidad de Granada: Granada, 2006.

LUGONES, María. Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial. In: **Género y Descolonialidad**. MIGNOLO, Walter (ORG). Buenos Aires: Del signo, 2008.

MATIAS-RODRIGUES, M.N.; ARAÚJO-MENEZES, J. Jovens mulheres: reflexões sobrejuventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop. In: **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, Niñez y Juventud, 12 (2), pp. 703-715, 2014.

MENESES, Gerson G. L. A comemoração do I Centenário da Independência na América Latina: memórias, identidades, região/nação e relações internacionais. In: **Seminário Internacional Independência nas Américas: 190 anos da Independência do Brasil na Bahia**, 2013.

MOASSAB, Andreia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.

_____. **As mulheres, as brasileiras e as batalhas simbólicas.** (inédito)

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo(Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires,p. 227-278, 2005.

ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino?. In: **ICTUS** – Periódico do PPGMUS/UFBA. Salvador, v.11, n.10. 2010, pp. 1-14.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, n.17, 2008, pp. 237-259.

SOUZA, Angela Maria. Relações de gênero através da produção musical do rap de mulheres no Brasil e em Portugal. In: **Fazendo o Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder**, Florianópolis, 2008.

TODOROV, Tzvetan.**A conquista da América: a questão do outro**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, Plurinacionalidad y Decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado (2008). In: **Tabula Rasa**. Bogotá, n.09, p.131-152, 2008.

Discografia

BOLIVIA, Miss. Loca. In: **Alhaja**. San Francisco: Subterrania Records, 2010. 1CD.

CUBENSI, Krudas. Mi cuerpo es mio. In: **Poderosxs**. Austin: KrudasCubensi, 2014. 1CD.

EMANERO. Mas tenemos, mas queremos. In: **Arjé**. Buenos Aires: Sigla Music, 2010. 1CD.

HANSEN, Luana. Flor de mulher. In: **Luana Hansen**. São Paulo: Hansen Studios, 2012. 1CD.

LANE, Rebeca. Mujer Lunar. In: Canto. Ciudad de Guatemala: MiCuartoStudios, 2014. 1CD.

POESIA CALLEJERA. (2011) **Amor e traición**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HO0i2w0D9Jo. Acesso em: 29/11/2015.

RACIONAIS MC'S. Mulheres Vulgares. In: **Holocausto urbano**. São Paulo: Zimbabwe, 1990. 1 LP.

_____. Em qual mentira vou acreditar. In: **Sobrevivendo ao inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 LP/CD.

SANDUNGA, Alex. La noche esta Buena. In:**Sin Freno**. Helsinki: Fat Belt Records, 2009. 1CD.

MÚSICA E DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO

Artur Costa Lopes
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ
lopes193745@gmail.com

Creuza de Onirá
creusamariapaula@gmail.com
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Luciana Andrade
PPGH-UFRRJ
luandradepl@gmail.com

Luciana Viana Neves
PPGG - UFRJ.
ciana.vn@gmail.com

Luís Carlos Costa Junior
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ
kl_558@hotmail.com

Jessica Ribeiro Ferreira
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ
ferreiracosta.contato@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta - a partir de uma pesquisa-ação participativa – algumas reflexões construídas pelo grupo de estudos Templo Cultural, localizado em Duque de Caxias (RJ). Neste texto, apresentamos argumentos de como o diálogo, através da prática musical e seus desdobramentos (diálogo sonoro), contribuiu para a consolidação do referido grupo em sua fase inicial. A fim de encontrar pistas para respostas ao questionamento "É possível promover o diálogo inter-religioso através da música?", destacamos porque algumas práticas se tornaram significativas para o coletivo, que, embora não seja constituído apenas por atividades que fomentem práticas musicais, tem proporcionado assunção de ações dentro da referida região, tais como encontros inter-religiosos e censos sobre intolerância religiosa.
Durante a pesquisa, algumas ideias foram de fundamental importância, como, por exemplo, a categoria de trabalho acústico (Araújo), a experiência de diálogo para a transformação social (Freire) e a ideia de violência simbólica (Bourdieu). Este aporte teórico estruturou algumas análises das atividades do Templo Cultural, bem como serviu de suporte para debates posteriores.

Palavras-chave: Diálogo sonoro; inter-religiosidade; Templo Cultural

Abstract: This article introduces – using the research-action participatory methodology – some reflections observed by Templo Cultural Study Group which takes place in Duque de Caxias (RJ). In this paper, we present reasons to explain how the dialogue, through the musical practice and its unfolding had helped the consolidation of the group in its first moments. In order to find hints to answer the question "Is it possible to promote inter religious dialogue through the music?," we highlighted possible reasons why some points

have become really meaningful to the collective. In regard to this subject, it's important to notice that the group's actions aren't built exclusively by activities constructed to foment musical practices. Instead, it has promoted acts inside the region, such as inter religious meetings and polls about religious intolerance. During the research, some ideas had been of fundamental importance, as, for example, the category of trabalho acústico - acoustic labor – (Araújo), the experience of dialogue to social transformation (Freire) and the idea of symbolic violence (Bourdieu). This theoretical conjunct structured some analysis of Templo Cultural's actions, and it worked as foundation for posteriors reflections.

Keywords: sound dialogue; interface; Templo Cultural

Introdução

Com o intuito de analisar casos de intolerância religiosa em Xerém (Duque de Caxias – RJ), no ano de 2014, um professor da rede pública, incentivado pela pesquisa que realizava,[40] vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, propôs um projeto em parceria com estudantes de uma escola estadual em Xerém com o objetivo de discutir e mapear as formas de religiosidades existentes na região, bem como o universo acústico produzido por elas. Entretanto, esta empreitada durou pouco tempo (aproximadamente três meses), já que a razão de ser do projeto (diminuir possíveis casos de intolerância religiosa) causou sua bancarrota. Atritos entre familiares e membros da comunidade escolar auxiliaram para que esta iniciativa fosse repensada. Deste modo, buscou-se organizar um coletivo formado apenas por voluntários vinculados a alguma entidade religiosa.

Ao final daquele ano (2014), pessoas adeptas a diferentes práticas religiosas se reuniram a convite do mesmo professor, a fim de discutir acerca de música e religião. Católicos, evangélicos, candomblecistas e quimbandeiros realizaram cerca de cinco reuniões - de outubro a dezembro do referido ano. Promover interação entre pessoas de diferentes enquadramentos religiosos, dispostas a debater questões relacionadas, inicialmente, à paisagem sonora das práticas religiosas presentes na região, foi a prerrogativa principal para o convite.[41]

Ao passo que a decisão de promover integração entre membros de diversas práticas religiosas - aparentemente aberta - estimulou os participantes, também dificultou o diálogo, já que revelou conflitos existentes entre as religiosidades presentes. Estes, todavia, auxiliaram, desde o início, para a construção de debates, que levariam em consideração o fato de que

[40] Ver Lopes (2016).
[41] O local dos encontros (Centro de Promoção Humano – CPH) foi cedido pela Paróquia local da Igreja Católica.

aquele era o espaço para um aprendizado mútuo e para a desmistificação de preconceitos, a partir de uma linguagem próxima aos que estavam presentes: o universo acústico-religioso.[42]

Deste modo, cogitamos possibilidades de promoção do diálogo inter-religioso através da música, debatendo se isso seria interessante para os participantes envolvidos. A metodologia empregada baseou-se nas análises (individuais e em conjunto) das gravações de áudio dos primeiros encontros. Assim, o que foi falado no grupo, por vezes aparece individualizado em formato de exposições verbais ou de citações de trabalhos já publicados por alguns participantes.

Neste contexto, o artigo propõe apresentar a categoria de diálogo sonoro, construída posteriormente (2016), com base nos encontros, e vinculada às ideias de acadêmicos, a partir de um breve histórico da formação do Templo Cultural e das reflexões geradas sobre a análise do repertório executado (sobretudo da canção "E ele vem") e dos primeiros encontros.

Templo Cultural e o diálogo sonoro

Dentre as estratégias adotadas pelo grupo, as análises sonoras do interior e da parte externa dos locais de rituais foram de grande valia. Para tanto, utilizou-se a categoria de paisagem sonora de Murray Schafer (1991). Esta foi entendida como produto do conjunto de sons de um determinado espaço e tempo. Algumas de suas ideias deram suporte para uma melhor compreensão dos elementos sonoros que compuseram as práticas religiosas analisadas. Assim, o Templo Cultural construiu uma rotina de examinar a organização de repertórios, letras, melodias, ritmos, instrumentações, tipos de vozes, sons externos, presença (ou ausência) de aparelhagem sonora, diferenças de sons produzidos conforme o momento específico do rito, relação com alimento ("ceia", "oferenda"), manifestações corporais, gestos cênicos, vestimentas, além do volume como ação de violência simbólica (Bourdieu, 2004) - seja esta entendida como defesa ou ataque - são alguns exemplos de como a análise musical, pensada de forma solitária, não se sustentaria nessa pesquisa.

Ainda que a ideia de paisagem sonora seja ampla e tenha auxiliado o grupo, em análise posterior, observou-se que ela não era suficiente.[43] Portanto, levamos em consideração a abordagem de aspectos que estão nas "entrelinhas dos textos" para, desta forma,

[42] Todos os integrantes participavam de momentos musicais dentro das religiosidades as quais pertenciam. Havia instrumentistas, cantores e líderes religiosos.

[43] Lopes (2016) apresentou que, na conjuntura do Templo Cultural, mesmo que as categorias de trabalho acústico, práxis sonora e paisagem sonora não tenham sido debatidas, elas estavam presentes nas atividades cotidianas, seja por influência de membros da academia que compunham o coletivo ou pelas ideias deliberadas nas reuniões.

"reconhecer o caráter de trabalho "por trás" das diversas práticas musicais" (Araújo, 1999, p. 7) tornou-se um artifício empregado pelo grupo.

Araújo (1999), em relação crítica ao conceito de Schafer, apresenta a categoria de trabalho acústico como uma alternativa de evitar lugares-comuns sobre música. Ou seja, uma análise simplesmente "musical" ou que trate o som de forma separada (deslocada do resto do contexto) pode ser vaga quando o objetivo é estudar práticas onde a música não pode ser isolada de outras manifestações, como dança, indumentária, culinária (como no candomblé). Através desta ótica, a investigação dos elementos acústicos, pode ser explorada em diversas instâncias, ampliando as análises puramente técnicas e respeitando o linguajar dos agentes que produzem tal manifestação.[44]

Artur Costa observou, posteriormente, que nos encontros do Templo Cultural foi visível a intenção de estudar o fenômeno *in loco*, num tempo mais próximo possível e com a intenção de não ser apenas um trabalho acadêmico, mas algo que tenha significância social (Lopes, 2016). Por isso o uso da ideia de trabalho acústico auxiliaria na reflexão "sobre os dados mais imediatos da realidade. Exercício de cidadania, não meramente profissional" (Araújo, 1999, p. 9).

Tanto a paisagem sonora, quanto o trabalho acústico serviram de alicerce para este texto. Todavia, por se tratar de uma pesquisa-ação participativa,[45] não basta apenas analisar o fenômeno em si, este necessita ser objeto de diálogo para que tenha uma análise mais sólida. Isso pode aumentar as dificuldades e gerar dúvidas, contudo torna-se necessário, visto que o resultado da produção do conhecimento é consequência do diálogo crítico sobre o assunto que é pesquisado. Assim, algumas ideias de Paulo Freire (1996) contribuíram para que a análise dos diálogos ocorresse de forma crítica e que respeite as diferentes opiniões, a fim de se construir um conhecimento autônomo para todos, ao invés de individualizado e hierarquizado.

Vale frisar que nos primeiros encontros do Templo Cultural, o diálogo foi construído através da música. Ou seja, através de questionamentos, *performances* individuais e em conjunto e de análises de gravações de momentos dos cultos, a interação entre os participantes foi mais intensa. Esta foi uma solução para que os encontros prosseguissem a partir da participação ativa dos integrantes. Porém, com o passar do tempo, a simples execução de

[44] Araújo afirma que a categoria de trabalho acústico, fornece condições de análises que podem entrever fissuras e auxiliar num entendimento mais reflexivo do assunto abordado (ARAÚJO, 1999).

[45] Este tipo de visão privilegia uma ação que busca diminuir a distância da relação dualista cultivada por muito tempo entre o "sujeito" e seu "objeto" de pesquisa. Neste caso, todos os envolvidos são sujeitos e participam ativamente do processo de construção do conhecimento. Ver: Thiollent (1998; 2008).

músicas (tocar em grupo) foi se tornando vazia,[46] o que provou uma necessidade de diversificação das atividades executadas nos encontros.[47] Deste modo, o grupo compreendeu que o diálogo não é necessariamente uma "conversa" constante, explorado apenas em trocas imediatas de ideias. Ele também é composto de exposições de opiniões (espontâneas[48] ou pré-concebidas), mesmo que estas causem atritos.

Destaca-se, portanto, que a separação entre teoria e prática dentro do Templo Cultural não tem sido operacionalmente válida. Assim, é visível que a prática antecede a teoria na maioria dos casos, contudo, num certo momento, seja nas análises musicais ou das paisagens sonoras, eles se entrelaçam formando o que aqui se denomina práxis sonora. A fim de perceber melhor a relação de continuidade com o conceito de trabalho acústico, "procurava-se compreender as dimensões macro e micropolíticas da produção sonora" (Araújo, 1999, p. 8), entendendo a práxis aos moldes marxistas de teoria e prática agindo incessante e reciprocamente, sem que uma se subordinasse a outra, em todos seus "estágios" (reflexão dos fenômenos, manifestações empíricas e observações sobre essas percepções). Dessa forma seriam vinculados os discursos com as ações políticas (Araújo, 1999).

Pode-se afirmar que o Templo Cultural realiza uma ação/reflexão política, visto que suas atividades pretendem uma transformação local e a simples existência desse grupo já apresenta essa transformação. Isso ocorre porque o grupo visa à prevenção contra a intolerância religiosa, através do debate inter-religioso, tendo o trabalho acústico como elo entre os diferentes discursos. Nesse sentido, a práxis sonora (Araújo, 1999) é bastante pertinente para que se perceba melhor o universo analisado neste artigo. Desta forma, o termo diálogo sonoro foi sugerido com o intuito de denominar a forma de diálogo que ocorreu nos primeiros encontros do grupo de estudos - de maneira "musical/dialógica" – e reforçar que o diálogo travado neste ambiente não foi manifestado apenas pela verbalização das ideias, mas, de uma forma "musical", mais ampla de seu contexto acústico. Este teve apoio nas classificações apresentadas nessa seção.

[46] Nem todos os participantes são músicos, isso estimulou para que essas práticas de execuções musicais prosseguissem, porém, não ocupando todo o tempo do encontro.
[47] Sobre a dialogicidade, Paulo Freire ainda comenta que ela não nega a validade de momentos explicativos, narrativos, em que o professor expõe ou fala do objeto (Freire, 1996, p. 33).
[48] Ideias que podem surgir ao calor da discussão, desenvolvidas, por exemplo, a partir da fala de algum participante e organizada pelo grupo, ou lançada em forma de contraponto a uma opinião proposta.

Refletindo sobre a prática

Devido ao curto espaço, o artigo abordará apenas a análise de uma música executada pelo Templo Cultural, e suas reflexões, geradas posteriormente. Observou-se que, ao longo de um pouco mais de dois anos de existência, o grupo apresenta caráter bastante pragmático. Ou seja, o aprendizado é construído, majoritariamente a partir de ações e, em menor número, em textos e filmes, sobre os quais a bagagem cultural dos participantes impulsiona os debates (Freire, 1996) na maioria dos casos.

Durante as investigações dos primeiros encontros, a impressão dos participantes foi de que a música angariava um lugar de notoriedade nos ritos, independentemente da conjuntura religiosa, podendo atuar como mecanismo de explicação do mito, de entretenimento, de divulgação da fé, de proselitismo, de ligação entre os antepassados ou forças supremas e de expressão de sentimentos.

As primeiras conversas basearam-se em questionamentos entre o grupo, tais como: "o que é música?", "qual a função da música na sua religião?", "quais os estilos mais presentes?", complementadas por outras indagações a respeito de instrumentações, repertório e organização das performances. A busca por uma horizontalidade nos discursos foi perceptível, entretanto não prevaleceram, já que alguns integrantes sentiram-se mais a vontade em expor suas opiniões do que outros, quebrando, por vezes um "vazio de falas", que Freire (1972) aponta como herança da cultura do silêncio. Contudo, não foram observados ataques diretos à estrutura religiosa alheia, atitude que contribuiu para que as ações ocorressem com maior interação.

As *performances* coletivas ilustraram algumas falas e também impulsionaram novos debates. Assim, percebeu-se que foi criado um ambiente de respeito entre as diferentes religiosidades, a partir do qual o conhecimento da prática alheia é ampliado e os conflitos que ocorrem entre as mesmas, são travados no âmbito de sanar as dúvidas mesmo que haja discordâncias, e podem ser saldáveis para diminuir a intolerância religiosa.

No decorrer de duas quintas-feiras (segundo e terceiro encontros), participantes levaram instrumentos, a fim de "tocar e cantar", sem seleções prévias de composições. Organizados em círculo, combinaram quais músicas seriam executadas. Dois membros católicos portaram um teclado, uma escaleta e um pandeiro. O quimbandeiro completou a instrumentação com um atabaque (rum).

Após a execução de partes de músicas evangélicas e católicas - que podem ser consideradas como momento de dispersão, uma vez que não tiveram participação de todos, e foram observadas algumas conversas paralelas, principalmente dos que não participaram

como instrumentistas ou cantores - foi proposto que houvesse acordo a respeito de tonalidade, ritmo e sequência harmônica. Nesta sequência, a obra desempenhada foi "E ele vem".[49] Nesta, os músicos demonstraram maior sintonia, dado que foram acordados alguns detalhes (sobre tom, sequência harmônica e "levada"[50]) anteriormente, e, porque a maioria conhecia a música. Ela foi cantada na íntegra pela musicista evangélica e acompanhada, em alguns momentos, por outros integrantes do grupo.

E ele vem, e ele vem saltando sobre os montes
Os seus cabelos, os seus cabelos são brancos como a neve
E nos seus olhos, e nos seus olhos há fogo
Incendeia senhor a sua casa, incendeia senhor a sua igreja
Incendeia senhor a sua noiva, vem incendiar

Sobre a harmonia, aponta-se que este louvor está em um tom maior, empregando como base principal os acordes de primeiro, quarto e quinto graus, em formas alternadas, podendo ser classificado como uma composição de rock, que ganhou bastante repercussão na voz de David Quinlan. Além de ser muito entoado em igrejas evangélicas, também foi escutado em eventos católicos, principalmente em festas externas.

Verificou-se a partir das análises das gravações que o grupo compreendeu que o texto propõe demonstrar o "grandioso poder de Deus" na visão pentecostal, dentro da qual a palavra "fogo" é bastante utilizada. A música direciona uma dinâmica de crescimento das estrofes para o refrão (há fogo / incendeia), através do acorde de quinto grau com sétima, fazendo com que a voz acompanhe este processo quando se apresenta juntamente com o acorde de primeiro grau. Entretanto, posteriormente, foi sugerida outra hipótese complementar de análise deste texto, relacionada à passagem bíblica do livro de Apocalipse (1: 12-14),[51] na qual o Salvador dos cristãos aparece em uma visão para João com cabelos brancos e olhos com chamas de fogo.

Vale destacar que o uso do trabalho acústico leva em consideração a complexidade do ambiente, que não pode ser reduzido ao espectro sonoro (Araújo, 1992; 1999). Assim, observou-se que esta canção - famosa no meio evangélico e interpretada constantemente por

[49] Composição: Judson Oliveira.
[50] Termo utilizado por alguns participantes para definir o estilo rítmico empregado.
[51] "E virei-me para ver quem falava comigo. E, virando-me, vi sete castiçais de ouro. E no meio dos sete castiçais um semelhante ao Filho do homem, vestido até aos pés de uma roupa comprida, e cingido pelos peitos com um cinto de ouro. E a sua cabeça e cabelos eram brancos como lã branca, como a neve, e os seus olhos como chama de fogo" (Bíblia, 2005).

bandas do movimento da Renovação Carismática Católica - exemplifica como música e dança (coreografia) estão, cada vez mais, conectadas dentro do cristianismo brasileiro.

Contudo, a representação cênica através de movimentos corporais se faz presente em outras matrizes religiosas, mesmo com funções diferentes (com relação a algumas evangélicas),[52] como é o caso de algumas denominações afro-brasileiras. Percebeu-se que no universo evangélico, a "coreografia" desempenha o papel de ilustrar a música de duas formas: através de gestos que definiam a proposta textual, ou por meio de movimentos que seguem o ritmo da música, mesmo sem conexão direta com o texto.[53]

Outra função da dança, neste contexto, de acordo com interlocutores, é a de animação. Ela serve para descontrair e alegrar o ambiente, já que não possui obrigatoriedade evocativa, tampouco dialoga diretamente com os ritmos executados, diferentemente do que ocorre no candomblé, de forma que sem a parte textual, os movimentos, normalmente, não fazem sentido. Em vista disso, salienta-se que algumas formas de religiosidades afro-brasileiras atribuem à sua "dança" (como é muitas vezes simplificada por cristãos) adjetivos pejorativos dentro do meio evangélico, tais como, demoníacos, ou de possessão diabólica (Mariano, 1999), fato que comprova a violência simbólica (Bourdieu, 2004) praticada entre contextos religiosos distintos. Para mais, foi percebido que as músicas de reflexão (dentre as quais maior parte é mais lenta) dentro do meio cristão, ajudam a sensibilizar o espírito (principalmente através da emoção) e, por meio da repetição, chegar ao transe (Mariano, 1999; Cunha; 2007).

Sobre outras análises das diferenças entre os contextos religiosos presentes no Templo Cultural, Luiz Carlos Junior[54] aponta ainda que um dos desdobramentos do diálogo sonoro foi o uso da música com finalidade proselitista pelos cristãos, fato que dificilmente ocorre dentro das religiões afro-brasileiras, sobretudo no candomblé.

"E ele vem", quando interpretada pelo grupo de estudos, não apresentou coreografias. Como todos a conheciam, a condução coletiva revelou maior fluidez. Ela foi cantada pelos participantes da assembleia de Deus e da quimbanda, sendo acrescida por uma escaleta, um atabaque (rum), um teclado e um violão. Durante a gravação, o instrumento levado pelo quimbandeiro apresentou maior volume do que os outros, devido ao alto grau de reverberação

[52] Um exemplo é que ela pode servir como evocação. Além disso, na maioria dos casos, música e dança não são elementos desconexos dentro das religiões afro-brasileiras.
[53] Estes são utilizados apenas em complemento aos outros, uma vez que alguns gestos são mais difíceis de representar, como, no exemplo desta música, a neve.
[54] Informação coletada no encontro do Templo Cultural do dia 17 de fevereiro de 2017.

no espaço das reuniões, fato que gerou um debate posterior a respeito da violência acústica.[55] Neste caso, percebemos que outro fator que pode impulsionar a intolerância religiosa está atrelado a produção acústica de certos espaços, que foi considerada outra forma de violência simbólica (Bourdieu, 2004).

A maior parte do repertório executado durante os primeiros encontros era proveniente de raízes evangélicas (informação verbal).[56] Isto ocorreu, sobretudo, porque estas músicas eram mais conhecidas pela maioria. Deste modo, cantigas, pontos e músicas católicas, além de serem obras musicais mais específicas dos cultos (principalmente as primeiras), quando comparadas aos louvores *gospels,* possuem pouca ou nenhuma repercussão nas mídias de maior audiência, fato que comprova a desigualdade de tratamento praticado contra às entidades religiosas não cristãs.

Para a participante Creuza de Onirá (informação verbal),[57] a valorização da música nos encontros foi o meio encontrado para unir as religiões dentro daquilo que o grupo buscava. Segundo ela, a sonoridade é um atrativo não só dentro do cristianismo, mas também em religiosidades afro-brasileiras. Deste modo, o diálogo sonoro travado no grupo desdobrou-se a ponto de abranger um entendimento mais amplo, no qual, além das performances, outras instâncias são englobadas, como audições, reflexões, análise das letras e do ambiente. Agindo, portanto, como instrumento para a práxis sonora (Araújo, 2010), através do que aqui foi denominado diálogo sonoro.

Conclusões

Este texto buscou apresentar como ocorre o diálogo sonoro dentro do Templo Cultural a partir da ação de voluntários, que proporcionou uma parceria entre academia e sociedade. Em uma região periférica, foram observadas conexões entre ideias destas duas organizações, revelando que, a partir de pequenas iniciativas, é possível construir ambientes de experiências de aprendizado mútuo constituídas de forma independente.

Atualmente, percebemos que a pesquisa-ação participativa necessita de longo prazo para que ocorra de forma agradável para o conjunto e estabelecer bases sólidas, a fim de que todos possam contribuir sem "atropelar as etapas" decididas. Embora as *performances* coletivas aconteçam com menos frequência atualmente, verificamos que o diálogo sonoro contribui para a sustentabilidade do grupo, que, mesmo com poucos integrantes, continua

[55] Sobre violência acústica ver: Lopes, 2016 e Lopes e Neves, 2016.
[56] A opção pela canção "E ele vem" deu-se porque foi a que teve maior participação do grupo.
[57] Informação coletada no encontro do Templo Cultural do dia 17 de fevereiro de 2017.

realizando cada vez mais atividades externas, como encontros inter-religiosos e censos sobre intolerância religiosa. Deste modo observa-se que a música deve ser compreendida a partir de sua complexidade, ultrapassando parâmetros de juízo de valor ou simples apreciação. Para nós, ela não se sustenta sozinha. Por isso, valorizamos o ato de ouvir e o de executar uma cantiga ou um louvor como ações que devem ser problematizadas constantemente.

Referências

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life; A Historical-Ethnographic Approach to Samba in Rio de Janeiro (1917-1988),** Ph.D. Dissertation, Musicology Division, School of Music, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

_____. Brega, Samba e Trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. **Revista Opus**. n 06. 1999. Disponível em < http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/69> Acesso em 23 mai. 2013.

_____; Grupo Musicultura. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In: CONNEL, Jonh Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El Shawan. **Music and conflit.** University of Illinoois press Urbana, Chicago and Springfield, 2010. p. 217-231.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada:** Nova Tradução na Linguagem de Hoje. São Paulo: Paulinas Editora, 2005. 1464p

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CUNHA, Magali do Nascimento. **A explosão gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FREIRE, Paulo. **Cultural action for freedom**. G.B.: Penguin, 1972.

_____. **Pedagogia da autonomia**. Saberes necessários a prática educativa. 25° Ed. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

JUNIOR, Luís Carlos Costa. Depoimento verbal. 17 de fevereiro de 2017.

LOPES, Artur Costa; NEVES, Luciana. **O diálogo sonoro como prevenção contra a intolerância religiosa**. Disponível em <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/1353/970> Acesso em 21 fev. 2017.

LOPES, Artur Costa. **A música como instrumento para o diálogo inter-religioso**. Dissertação de mestrado. UFRJ: Rio de Janeiro, 2016.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil.** São Paulo: Edições Loyola. 1999.

ONIRÁ, Creuza. Depoimento verbal. 17 de fevereiro de 2017.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação***.** São Paulo: Cortez, 1998.

_____. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: Anotações

e primeiras indagações. In ARAÚJO, Samuel.; PAZ, Gaspar.; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Mauad Editora Ltda, 2008. p. 189-198.

DANÇAS CIRCULARES DO RECÔNCAVO AFRO-BRASILEIRO

Beatriz Borges Bastos
biabastosb@gmail.com

Resumo: O trabalho apresentado visou investigar nas danças de cultura popular afro-brasileira, a gestualidade presente nas movimentações, remetendo a diversos núcleos de significações; e a expressividade que traduzem potências libertadoras e experiências de vida. Como uma mulher, Soteropolitana, amante das danças, bacharel em humanidades, graduanda em Historia na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira e aluna especial do Mestrado em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Recôncavo, a partir das minhas reflexões, questionamentos, dúvidas e experiências, articulo as mais diversas áreas das ciências humana com a cultura popular e suas performances, com a intenção de analisar as danças de cultura afro-brasileira e os saberes da roda. O corpo é coisa semovente, é o meio geral de ter um mundo, ora limitado aos gestos necessários de conservação da vida, ora brincando com os primeiros gestos. Os sentidos próprios e os sentidos figurados permitem a manifestação por outro meio de estar no mundo, a dança. O estudo/vivência das danças populares brasileiras, em especial a chamada "dança afro" em suas mais variadas manifestações, lança um olhar sobre essas artes/performances do corpo afro-brasileiro para extrair dele, desse corpo que dança, seu modo de ser próprio, como ele estabelece sua síntese, seu poder de ser/estar no mundo.

Palavras chaves: Corpo, dança, cultura afro-brasileira

Abstract: The present work aimed to investigate in the dances of Afro-Brazilian popular culture, the gestuality present in the movements, referring to several nuclei of meanings; And the expressiveness expressed by liberating powers and life experiences. As a woman, Soteropolitana, lover of dances, bachelor in humanities, graduated in History at the University of International Integration of Afro-Brazilian Lusophony and special student of the Master in Social Sciences, Federal University of the Recôncavo, based on my reflections, Doubts and experiences, articulate the most diverse areas of the human sciences to popular culture and its performances, with the intention of analyzing the dances of Afro-Brazilian culture and the knowledges of the roda. The body is a semovent thing, it is the general means of having a world, now limited to the necessary gestures of preservation of life, sometimes playing with the first gestures. The proper senses and the figurative senses allow the manifestation by another means of being in the world, the dance. The study / experience of popular Brazilian dances, especially the so-called "afro dance" in its most varied manifestations, throws a glance at these Afro-Brazilian body / performance performances to extract from it, from that dance body, its own way of being , How he establishes his synthesis, his power of being / being in the world.

Key-words: body, dance, Afro-Brazilian culture

Uma rápida história da dança

A dança é (re)conhecida e admitida desde o período paleolítico (2,5 milhões a.c), o autor Antônio José Faro em seu livro "A pequena história da dança" comenta que, o ato de bater os pés no chão, dos homens conhecidos vulgarmente como "homens da caverna" é um tipo de dança. Essa movimentação corpórea, para Faro, é sem intenção de cultuar os deuses, ou indicação de vida após a morte (diferentemente de algumas danças aqui pesquisadas como verão). Com o passar do tempo à identificação do som, os costumes, a consciência corpórea, o espaço e a religião foi modificando e dando mais fundamentação a dança, esse movimento corporal leva a destreza, ao conhecimento do corpo, o aprimoramento da coordenação motora, às buscas pela linguagem, comunicação, gestualidade e os limites do corpo.

As danças foram re-significadas juntamente as mudanças e acréscimos do/no mundo. As conversões dos modelos sociais, culturais, econômicos, políticos e religiosos, formaram as danças representativas de cada período e lugar. Uma das danças surgidas a partir do século XVI, mas só sistematizada no início do século XX, no Brasil, foi a dança afro-brasileira, esta é a que vou me ater no trabalho, por me tocar e remeter a uma ancestralidade e identidade do lugar de onde falo, mais especificamente o Recôncavo Baiano

Ao descrever a dança na cultura africana, Maxwell Xolani Rani (2012) trata de um estilo de vida passado de geração a geração com propósitos religiosos, sociais e cerimoniosos. É associada aos vários ritos de passagem, tais como nascimento, morte, puberdade e casamento, fazendo-se presente também nos momentos de guerra e de lazer. [...] Ao funcionar como uma expressão cultural e artística de uma comunidade, a dança africana pode ser descrita como um hipnótico casamento entre vida e dança. (Freire, 2015, p. 38-39)

O Recôncavo Baiano-Brasil é uma terra diaspórica e formada por um caldeirão de culturas deveras amplo. As múltiplas tradições das etnias africanas que para cá foram deslocadas no período colonial, somada às tradições locais, estão hoje de algum modo relacionadas entre si e contribuem umas com as outras. A dança afro nesse contexto traz uma proposta pluricultural, constituída dos acontecimentos ocorridos na época da colonização que se comunicaram e constituíram a formação dessa dança. Esta é/foi uma movimentação corpórea de descoberta, de inovação e também de resgate, evidenciando a diversas temporalidades e aplicada num meio real e atual. A experiência com dança afro permite resgatar a história, sentimentos e costumes de um tempo passado, acontecimentos que permeados pelos lugares se transformam, são resignificados e atualizados. Ao explorar a gestualidade do corpo na dança afro, levando em conta a particularidade do local e do momento em que o corpo dança, encontra-se a ancestralidade desse corpo próprio, mas

também sua performance particular e criativa. Tramando no movimento uma rede temporal em que o passado e futuro tecem o presente.

A Bahia é internacionalmente conhecida pela riqueza de suas tradições africanas, apropriadas como verdadeiros símbolos nacionais brasileiros. Segundo algumas interpretações, a visibilização desse precioso acervo cultural teria ocorrido pela presença histórica, em Salvador e no Recôncavo Baiano, de diversas "nações" africanas organizadas, e muitas vezes adversárias, cada uma ciosa de sua identidade étnica. E isto teria feito com que, lá, no combate ao racismo, os afro-descendentes se destacassem mais fortemente através da afirmação de suas expressões culturais específicas do que através da luta política, como em São Paulo, por exemplo. Entretanto, veja-se que personagens como Chico Rei, Ganga Zumba, Zumbi e Rainha Jinga, pertencentes ao universo banto, são também bastante freqüentes nos enredos que relacionamos. (Lopes, 2005, p.8)

Pode-se pensar a dança como um modo de representação de uma comunidade. Mutável, ela vai ganhando fundamentos a partir do espaço e do tempo, sua caracterização geral ganha estilo no desenvolvimento de cada grupo. Os movimentos são baseados na história, na formação e identificação da sociedade, retratam um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade, etc.

A dança, aliás, também é admitida enquanto uma forma de comunicação não verbal, como afirma o estudioso em sistematização da linguagem do movimento, Rudolf Laban, o movimento pode ser visto como nossa primeira linguagem. A movimentação em que o nosso corpo faz de intenção a algo ou alguém, pode ser compreendido enquanto uma comunicação. A sistematização das danças, especialmente a Afro-brasileira, nos traz (com)passos destinados claramente a linguagem e comunicação não verbal. Essa dança enquanto uma locução tem a intenção de ligação a cultos religiosos, como homenagem aos deuses e a natureza; e nos rituais de morte, onde comunicam e contam histórias.

> [...] a dança é um comportamento humano composta de padrões não-verbais de movimentos e gestos, propositadamente, ritmicamente e culturalmente elaborada na sociedade na qual ela está envolvida; são atividades motoras ordinárias. Inspirada por estímulos selecionados vindos do ambiente social e do interno-psicológico das pessoas, a dança traduz essas atividades em expressão significativa através da manipulação artística do movimento. Expressões essas em que a dança é criada por valores, atitudes e crenças das pessoas que a atribuem como "anfitriã" da sociedade. Isso vai depender dos seus sentimentos, pensamentos e padrões de ação. Assim, os elementos do espaço, do ritmo, da dinâmica e suas combinações, e consequentes forma e estilo, não estão à parte do processo comportamental humano, o qual eles produzem. Essa é a razão pela qual a dança pode ser vista impressionantemente, mas também pode ser assunto subjetivo para análises objetivas, observações sistemáticas e relatos como são as outras formas de comportamento humano. (Hanna in Martins. 2008. p 109-110).

As danças afro-brasileiras, em grande maioria, expressam a sua comunicação, a relação com o outrem, o contar histórias e representar as comunidades, de uma forma bem peculiar e diferente das danças ocidentais, a partir de uma circularidade.

Danças circulares

Os princípios da roda são de ritual, encontro, troca, afirmação, alteridade, pertencimento e identidade de grupo. A roda na perspectiva da estudiosa Cecília Warschauer no artigo "A roda e o registro" (1993) tem a principal característica de abertura para o novo, promovendo encontros e integração igualitária. Pensar dentro de uma roda, circularmente, significa não pensar em linha reta, afirmando uma única verdade, valorizando uma só voz, ou um conhecimento absoluto. Significa abrir-se para diálogo, assumir a dúvida e a diversidade, a construção de múltiplos enredos e corpos, unindo todos, e ao acontecer a movimentação da roda, com os múltiplos corpos nela presente, esse círculo único, é formado e permeado pela singularidade de cada ser.

As danças circulares e as que envolvem coreografias de formação circular, nas celebrações festivas brasileiras, são consideradas uma das formas mais antigas de dançar. Esse modelo retoma mitologias baseadas na movimentação que o mundo faz. São importantes rituais de sociabilidade, inclusão, pertencimento a um grupo. Esse formato dá a capacidade de reunir e de movimentar os mais diversos temas, desenvolvem enredos dramáticos com o intuito de notabilizar cidades, lugares, regiões. Como, por exemplo, o Bumba meu boi (ou Boi Bumba) na cidade de São Luís, Maranhão, mostra variações a respeito da vida, da morte e ressureição do personagem mitológico desse espaço, caracterizado pelo o boi. No Amazonas o Bumba, tem o intuito de representar o imaginário das culturas narrativas dos povos indígenas. Já o Maracatu, em Pernambuco, vai às ruas mostrar sua história e suas tradições, com as personagens da Rainha e da Calunga.

Nas danças circulares se dá o sentido de integração, continuidade, troca de energia. O Coco de roda, Tambor de Crioula, Samba de Roda, Samba Caboclo, Samba Chula, Samba de Viola, Samba Corrido, Samba de partido, Samba Urbano, os corpos dos dançantes dessas práticas dispõem de uma mandinga[58], de uma ligação a antigas tradições, da umbigada[59],

[58] "A mandinga aparece como a estrutural central, o que atribui a verdadeira identidade ao jogo da capoeira" (Abib apud Vieira, 2004. P.192). Esse termo pode designar a malicia do capoeirista durante o jogo, seja fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário.

[59] A chamada umbigada acontece quando, numa roda de samba geralmente, a pessoa que está no centro, dançando, convida uma outra encostando o umbigo, para entrar na roda.

"louvações" a tambores[60], rituais, brincadeiras e sintonias.

O Forró, o coco, a quadrilha, que mobilizam a região do Nordeste, traz a celebração em torno das fogueiras, o fogo na perspectiva religiosa de matriz africana, afirmam identidades, memórias e símbolos remetendo a ancestralidade. Esse elemento é representado e conduzido pela civilização Iorubana (a religião do Candomblé), pelo Orixá Xangô[61]

As danças circulares, além de envolver a empatia e a ritualidade na roda, abarcam significantemente o que os corpos querem contar, de uma maneira individual e particular. A exposição no centro da roda é o momento de visibilidade das questões que permeiam o(s) corpo(s), é possível perceber e explorar o cotidiano de um ser ou de uma comunidade.

Danças dos Orixás

Analisamos os movimentos corpóreos nas danças de matrizes africanas e como tais danças estão presentes nos movimentos religiosos, sociais e culturais, chamado Candomblé. Essa religião de Matriz africana tem forte presença no Recôncavo. "A implantação da religiosidade afro-baiana foi agenciada nas áreas que circundavam o sítio urbano, aos poucos se alastrando pela cidade" (SANTOS, p. 160) e contribui de uma grande forma para a história dessa região.

A área que desde o século XVII é nomeada enquanto Recôncavo tem a sua particularidade geográfica. Paulo Ormindo de Azevedo no artigo "Recôncavo: território, urbanização e arquitetura" explica a formação física geográfica e histórica dessa região.

A faixa de terra formada por mangues, baixios e tabuleiros que contornam a Baía de Todos os Santos. Um "anfiteatro" com três degraus tendo como palco a cidade do Salvador e como "orquestra" a Baía de Todos os Santos. O Recôncavo é uma região de topografia baixa, com exceção da zona de Cruz das Almas, onde a altitude média é de 200m. (Ormindo, 2011, p. 207)

O Recôncavo Baiano é composto por 26 cidades. A localidade apresenta uma grande diversidade em cada unidade regional, foi formada nas relações de trabalho escravocrata da agroindústria açucareira, em meados do século XX o ciclo de petróleo e da industrialização

[60] Dançar para os tambores, a percussão propulsora do som é de grande valia numa roda de dança. Os tambores estão presentes nos rituais afro-brasileiros e chegaram ao Brasil através dos escravizados africanos que os utilizavam para evocar os orixás. A função destes é de estabelecer comunicação direta com a ancestralidade pelas danças através de ritmos específicos.

[61] Xangô, é a força representada pelo o fogo e o som do trovão, é um orixá que representa o poder, na dimensão da riqueza, justiça, força física, da inteligência. Tem como Símbolo um Odé (machado de dois cortes) e é representado pelas cores vermelho e branco. "A dança de Xangô ao som do alujá é uma dança viril, que mostra o poder masculino daquele que, segundo a mitologia Yorubá, conhece e domina o fogo" (Sabino; Lody. 2011. P. 146)

ascendeu, envolvia também os tabuleiros do tabaco, a agricultura de subsistência e a produção de matérias de construção, extrativismo, criatório, agricultura familiar, as atividades no mar, como pesca, mariscagem, transporte e o artesanato que deu continuidade, caráter e identidade a esta cultura regional.

62

Uma das perspectivas avaliadas por pesquisadores acerca do Candomblé é o surgimento da religião para a restituição das perdas ocasionadas com a escravidão no Brasil, reviver o modelo mítico dos antepassados. A abolição da escravatura e a proclamação da República possibilitaram a melhor e a concretização desse grupo religioso.

Entre as danças que pesquisamos está aquela que acontece nos terreiros, nos rituais e cujo o aprendizado se dá a partir da oralidade e com a prática "aprende-se vendo os mestres[63] fazendo/atuando; ouvindo os ogãns[64] cantando e tocando, presenciando aspectos ritualísticos cotidiano, vendo os orixás chegando e dançando nos corpos dos dançantes do terreiro." (Ferreira, 2009, p.4) A dança ritual-religiosa está na co-relação homem-divindade.

Dentro dos modelos étnicos culturais chamados de nações de Candomblés, os principais são *Kêtu-nagô (Yoruba), Jeje (fon), Angola-Congo e moxicongo (banto)*. Nessa

[62] Mapa referente ao Recôncavo Baiano, 2010 disponível Em http://projetoativareconcavo.webnode.pt/o-reconcavo/ .

[63] No texto, o autor faz uma nota explicativa acerca do que ela entende por "mestres", segundo ele, está se referindo "Cargos de ordem hierárquica pertencente da organização própria de cada casa de Candomblé" (Ferreira, 2009, p.4)

[64] Músicos que mantem a disciplina da orquestra durante os rituais (ogã calofé). (Ferreira apud Martins, p.51-52)

pesquisa me aproximo sobretudo da nação Iourubá. Na dança dos orixás (designação dadas aos deuses ou entidades cultuadas nos candomblés de tradição Iourubá, mas que também são conhecidos com nomes diferentes em outras tradições, tais como *nkisis e voduns*), tal como acontece nesses rituais, são rememorados seus feitos, suas histórias, através da junção do canto, da dança, da comida, da vestimenta e do ritmo dos atabaques. Quando passado para a cena e para a performance artísticas, esses ritos religiosos são sistematizados e nomeados como Dança dos Orixás, estilo de dança esse que segui estudando (aliás, é interessante dizer que, em geral, quando se faz uma pesquisa rápida sobre a Dança Afro brasileira a maioria das referências bibliográficas remete a Dança dos Orixás).

Muitos negros trazidos da África para as cidades do Atlântico vieram do porto Uidá em Daomé e outros na região da Costa da Mina, particularmente nos fins séc. XVIII até o fim do tráfico (1850), hoje esses lugares são admitidos como a Nigéria e o Benin, que pertencem ao tronco étnico Ioruba-Nagô. Essa amalgama cultural deu a formação da religião Candomblé.

65

Cada Orixá conta sua história de vida a partir da dança. Num espetáculo de beleza, sincronia, simetria e riqueza textual, relata na sua movimentação ritmizada, os seus rituais de morte, vida, nascimento, suas histórias de amor, de caça, entre tantas outras histórias de cada divindade. Cada Orixá tem sua idiossincrasia e na dança é bem marcante a sua particularidade

A cenologia que se constrói em torno da dança de cada orixá complexifica a estrutura cênica visualizada, tornando, às vezes, ininteligível o desenrolar das narrativas míticas nas danças e cânticos que representam as entidades manifestadas em seus iyâos (filhos de santos), para uma assistência não familiarizada com o universo sagrado do candomblé... (Marlon, 2016, P.34)

[65] Mapa do continente Africano no período do século XVIII até o século XIX.

Segundo o antropólogo Pierre Fatumbi Verger (1981), o Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado que em vida estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza; assegura-lhe a possibilidade de exercer certas atividades cotidianas; adquire também o conhecimento das propriedades e utilização de matérias naturais. Segundo Verger, o poder (intitulado no Candomblé como "Axé") do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a capacidade de encarnar-se momentaneamente em um dos seus descendentes durante um fenômeno de possessão provocada (Verger, 1981, p. 18) Esse axé, força vital, sintonia, energia da roda e do corpo do dançante, pode ser incorporado nos seres humanos a partir de uma situação dançante. Os orixás são "integrantes de uma cultura dinâmica, viva e em permanente processo de transformação e ressignificação de seus valores éticos, estéticos, sociais, históricos e culturais." (Paixão, 2002, p.5)

O termo Orixá ao ser traduzido quer dizer "cabaça-cabeça", para a população Iorubana a cabaça é um instrumento com a função de guardar, de reter substâncias de origem sólida, vegetal e/ou liquida, determinada então a um sentido mais profundo de caber o que significa o mundo, assim pode-se fazer a analogia da cabaça a cabeça-humana "[como] o reservatório de toda energia cosmológica que configura as deidades chamadas orixás. São estes orixás que trazem a energia vital da vida, o Axé." (Marcos *apud* Passos, 2004, p. 33)

Para os pesquisadores da dança afro Bastos (1947) e Larissa Michele (2000) a dança é o principal veículo de comunicação dos Orixás. Essa manifestação para Santos teria sido escolhida para a expressão dos deuses "porque ela traz em si o poder do movimento necessário ao equilíbrio da natureza". (Lara apud Santos, 1996, p 18)

O *Xirê*, chamada popularmente como roda dos orixás, é uma sequência coreográfica que organiza e determina uma liturgia dançada coletivamente numa festa de terreiro. Essas rodas sagradas têm uma ordem de organização hierárquica nas danças e reúnem vários Orixás: das águas, da terra, da caça, do vento, da criação do mundo, (Exu, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxalá, Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã, Omulu, entre outros)[66] numa ordem funcional e preestabelecida pela nação Yorubá. No dicionário *Yoruba Language* um dos significados de *Xirê* é jogo, momento lúdico, divertimento. A brincadeira tem capacidade de reunir, criar, comunicar, celebrar, festejar e permite a socialização de uma maneira leve. No *Xirê* muitas coisas acontecem, reúnem-se:

[66] Foram citados os nomes de alguns Orixás de tradição Iorubá, para relaciona-los com as atividades e os elementos citados mais informações sobre os Orixás, e a sua cultura, referência ao trabalho de Hendrix Alessandro Anzorena Silveira "A cultura Religiosa dos Iorubás- Do surgimento à Diáspora" 2004, disponível em http://olorum.lendas.orixas.nom.br/ebooks/001_aculturareligiosadosiorubas.pdf.

> fragmentos de memórias, algumas já experimentadas e outras que serão retomadas na prática da festa, no ritual religioso, no sentimento lúdico, entre outras formas que possibilitam expressar e comunicar corporalmente identidades, histórias pessoais e estilos de comunidades e regiões. (Sabino; Lody, 2011 p. 105)

O corpo e o mundo são como uma relação de troca mútua, quando aplicamos uma força num espaço, automaticamente se está "sofrendo" também desta força. A dança dos orixás tem a característica particular dos joelhos estarem sempre dobrados, com o corpo encurvado, pois assim é aplicada uma força maior no chão, o corpo se conecta com o solo, e consequentemente esta energia é retribuída.[67] "Os pés tocam e se comunicam, com a ancestralidade da terra - *aiê* - na concepção Yorubá de mundo, e assim estabelecem fortes relações sagradas com as matrizes africanas" (Sabino; Lody, 2011 p. 75)

Os membros inferiores estão associados aos ancestrais, sendo que nos rituais de iniciação esta relação é reforçada e atualizada. O lado direito do corpo é considerado masculino; o esquerdo, feminino, dizendo respeito à ancestralidade masculina e feminina, respectivamente. Observamos que em vários rituais a sola dos pés deve permanecer em contato com o chão, visando ao estabelecimento da ligação com importantes poderes que emanam do elemento terra, também chamado de aiê. Já as mãos são consideradas como entrada e saída de forças provenientes dos orixás incorporados em seus "filhos". Desempenham desta forma papel importante na dramatização da vida social, pois gestos adequados são essenciais no cotidiano das relações sociais. Exemplificando, quando as palmas das mãos se encontram estendidas, voltadas para cima, frente ao corpo, em direção à autoridade, expressam uma atitude de submissão, de "pedir a benção". Quando apenas a palma da mão direita é levantada, indica a benção concedida por uma pessoa portadora de prestígio e autoridade (MARTINS apud BARROS; TEIXEIRA, 2008, p. 89).

Considerações finais

O estudo intenta fazer uma leitura da cultura afro brasileira, propondo uma cartografia dos corpos e dos movimentos presentes nas manifestações culturais que envolvem performances corporais, especialmente das danças Afro brasileiras. Analisa a dança como um estilo de mover-se (de estar no mundo), na sociedade brasileira ela aponta para a importância do corpo como um instrumento e símbolo do poder, mesmo prescindindo do usa das palavras, ainda que "silenciosa", ela pode fazer-se um grito de libertação, pode assumir a identidade e a partir dela dançar reivindicando seus direitos. Pretendi explorar a gestualidade do corpo na

[67] Essa compreensão de danças dos Orixás foi apreendida a partir da participação no curso "DANÇA AFRO – Corpo, Ritmo e Ritual em estudo" Que ocorreu em agosto de 2015 na Casa de Benin – Salvador/BA

dança afro, levando em conta o local, a cidade, espaço e o momento em que ele dança. Tudo isso constitui a ancestralidade de um corpo próprio, mas também sua performance e criatividade. Tramando no movimento uma rede temporal em que passado e futuro tecem o presente.

Referências

BASTOS, Abguar. Os cultos mágico-religiosos no Brasil, 1979.

FERREIRA. Antonio Marcos. A dança dos orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator: a partir da perspectiva de Augusto Omolu. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Artes (PPGArtes) Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

FREIRE, Ida Mara. Ação política e afirmativa: dança e corpo no discurso educacional sul-africano pós-apartheid. In: Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCE da FURB – Blumenau, v. 16, n. 2, p. 30-42, 2011.

LARA, Larissa Michelle. Danças de Orixás e educação física: delineando perspectivas a partir dos rituais de Candomblé. Revista da Educação Física/UEM. V,11. N,1. P59-67. 2000

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira, 2005, Disponível em http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm

MARTINS, Suzane Maria Coelho. A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo – Salvador: EGBA, 2008

MARCOS, Marlon. Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Salvador: Piraúna, 2016

PAIXÃO, Maria de Lurdes da. Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas. 2011

SANTOS, Inaicyra Falcão. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009

_____. Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação/ 2º edição – São Paulo: Terceira Margem, 2006

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 6ed. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

MUSICALIDADES DE IMIGRANTES HAITIANOS EM PORTO ALEGRE: ABRINDO CAMINHOS TEÓRICO- METODOLÓGICOS ATRAVÉS DA PRÁTICA MUSICAL

Caetano Maschio Santos[68]
caemsantos@gmail.com

Resumo: O presente trabalho constitui uma pesquisa etnomusicológica entre imigrantes haitianos na cidade de Porto Alegre (RS), desenvolvida no âmbito do programa de mestrado em Etnomusicologia/Musicologia da UFRGS. Uma questão candente da realidade mundial e brasileira há alguns anos, o tema da migração já era apontado por Travassos (2003) como uma das áreas exigindo a atenção dos etnomusicólogos brasileiros. O objetivo da pesquisa é investigar e dialogar com as musicalidades desses imigrantes negros, buscando desconstruir uma visão que exotiza sua cultura e identidade frequentemente de forma preconceituosa, ao mesmo tempo chamando a atenção para sua condição de indivíduos globalizados, ainda que sob determinadas condições de vulnerabilidade social e econômica. O início de meu trabalho de campo se deu através da prática musical com Alix Georges, imigrante e músico haitiano residente na cidade há mais de dez anos, buscando colaborar com sua carreira artística e assim retribuir sua colaboração com a pesquisa. As composições de Alix, nossos ensaios e conversas acabaram por demonstrar uma musicalidade diversa, poliglota e que não se reduzia à uma visão tradicional da cultura haitiana, mas apontava fortemente na direção da ideia de cosmopolitismo, como discutida por Feld (2012) e Stokes (2007). Busco no presente texto apontar como as chaves para a compreensão dessa experiência cosmopolita podem ser buscadas na experiência da diáspora negra e daquilo que Gilroy (1993) conceituou como o Atlântico Negro.

Palavras-chave: imigrantes, Haiti, cosmopolitismo.

Abstract: The work here presented concerns an ethnomusicologial research with haitian immigrants in Porto Alegre (RS), still threading its first steps. A widely acknowledged fact of worldwide and brazilian recent reality, the subject of migration had already been suggested by Travassos (2003) as one of the areas that would demand the attention of brazilian ethnomusicologists. The goal of this research project is to investigate and initiate a dialogue with these negro immigrant musicalities, seeking to deconstruct the disseminated view of their culture and identity as exotic and traditional, and also to reinforce a view of these individuals as globalized, albeit under social and economic vulnerability. My path into field research has been through musical practice with haitian immigrant Alix Georges, musician resident in the city for more than ten years, aiming to collaborate with his artistic career as a retribuition for his participation. Alix's compositions, our rehearsals and conversations led me into a world of diverse musics and languages that pointed in the direction of Feld's (2012) and Stokes's (2007) discussions of cosmopolitism. In the text, I argue that Gilroy's (1993) idea of the Black Atlantic may be one of the keys to build an understanding of this experience.

Keywords: immigrants, Haiti, cosmopolitanism.

[68] Mestrando em Etnomusicologia/Musicologia (UFRGS).

Localizando as práticas musicais de imigrantes haitianos em Porto Alegre

Fenômeno social significativo da história recente do país, a imigração de haitianos ao Brasil a partir do terremoto de 2010 (Uebel, 2014, p. 110) e sua integração ao mercado de trabalho e sociedade nacional constitui um acontecimento social, cultural e econômico de relevância. Minha busca por encontrar esses sujeitos e assim começar uma relação de pesquisa incluíram saídas de campo para festas em centros culturais afro-brasileiros e uma visita à Ocupação Progresso, surgida em 2014 com a instalação de famílias "sem teto" na Zona Norte de Porto Alegre, (dentre as 130 famílias hoje presentes, 60% são haitianas[69]). Ao realizar pesquisa bibliográfica sobre a produção acadêmica estadual relativa às ondas migratórias do século XXI, encontrei a dissertação de mestrado em antropologia de Barbosa (2013) sobre imigrantes haitianos no município de Encantado (RS), que contém uma pequena seção sobre a prática musical. Neste trecho, a autora cita um conjunto musical formado por imigrantes haitianos, a Banda Famosa, que venceu um concurso de bandas na Festa das Etnias, realizada no mesmo município no ano de 2013 (Barbosa, 2013, p. 158).

Em troca de emails com a autora, Barbosa me informou que o conjunto não existia mais, pois alguns de seus integrantes haviam sido forçados a se mudar de cidade, mas que tinha o contato de um imigrante haitiano que poderia me ajudar: Alix Georges, residente em Porto Alegre, músico e referência na cidade entre os imigrantes haitianos. Através da rede social *Facebook*, abri o primeiro canal de comunicação com Alix nos últimos meses de 2016. Ao me indicar o perfil de Alix no site, Barbosa já me apontou que Alix estava planejando um festival de cultura haitiana. Denominado "Festival de Cultura Haitiana no RS", estava marcado para o dia 24/10, o evento nunca aconteceu por diversas dificuldades.

Durante os últimos meses de 2016, acompanhei diversas postagens de Alix que sobrepunham música e informações de caráter político e cultural sobre o Haiti: performances ao vivo de composições suas relacionadas com a experiência de ser imigrante, negro e haitiano no Brasil, sobre a destruição e as mortes causadas pelo furacão *Matthew* no início de outubro, etc. Também localizei diversas músicas de Alix disponíveis na plataforma *Soundcloud* e no site *Youtube*, de versões cover a composições próprias, como "Eu gosto do Brasil", "Fuga de Cérebros (*Ayisyen kite lakay*)", "Vai até o fim" e "*I miss you*[70]". Nessas performances musicais, além de tocar teclado ou violão, Alix canta em diversas línguas

[69] Disponível em: <http://jornalismob.com/2016/06/02/ocupacao-progresso-constroi-cidadania-em-porto-alegre/>. Acesso em: 24/02/2017.

[70] Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSAoxWNqhRk>, https://www.youtube.com/watch?v=GfrNSqDvDKI, https://www.youtube.com/watch?v=d1_2CYzaF4Y, https://www.youtube.com/watch?v=OtoJUlUEGDo. Acesso em: 25/02/2017.

(crioulo haitiano, francês, português e inglês), passa por diversos estilos musicais associados ao Caribe (*reggae*, *zouk*, *collé serré*) e também experimenta com gêneros musicais brasileiros como a bossa nova.

Em janeiro de 2017, enquanto ainda acompanhava Alix em exercício netnográfico (como definiu Kozinets 2010, por exemplo) e refletia sobre como efetuar o primeiro contato "real", na construção de uma desejada abordagem (n)etnográfica, recebi dele um "convite" de *Facebook* para uma festa haitiana, a se realizar no sábado dia 14/01 no bar OCulto, no bairro Cidade Baixa, Porto Alegre. A festa era na verdade uma pequena alteração da ideia anterior do festival, também organizada por Alix e divulgada através de um perfil da rede social que leva o nome de "O que a mídia não mostra do Haiti". A seguir, incluo a descrição do evento, escrita por Alix:

> Quer conhecer um pouco mais sobre o que é o modo de ser haitiano? Quer saber porque o haitiano está sempre sorrindo? (...) Venha no dia 14 de Janeiro no OCulto, venha viver o clima e a energia desse pequeno/grande (digo pequeno pelo tamanho geográfico, mas grande pela história desse povo) país caribenho. Músicas e danças típicas haitianas. Show e apresentações de artistas haitianos. Convidados especiais: Poony Btag, Prince Amki, Mechandou, Bouboulman, Atis Blilly. Animação fica por conta Alix + DJs haitianos. Playlist: as melhores músicas tocadas nas pistas haitianas. (Diário de campo, 14/01/2016).

A festa haitiana se revelou uma excelente oportunidade de primeiro contato com Alix e com parte da comunidade haitiana de Porto Alegre. Ao longo da noite, observei entre vinte e trinta homens haitianos, entre cerca de 20 e 50 anos, e talvez entre quinze e vinte brasileiros na maioria mulheres, supostamente convidados de Alix (amigos, colegas de trabalho) interagindo ao som do *konpa*, da *cumbia*, do *reggaeton* e outras músicas latino-americanas e caribenhas. Durante a maior parte do tempo, observei a interação entre os haitianos, ouvindo o crioulo haitiano falado rapidamente, experienciando o estranhamento da entrada em campo antropológica através da barreira linguística que se colocava entre eu e eles, com exceção de algumas poucas palavras de procedência francesa.

Em certo ponto, a presença de um homem branco sozinho despertou curiosidade em dois haitianos que logo se aproximaram para conversar. Um deles era Poony Btag, um dos artistas convidados por Alix para se apresentar na festa, o outro se chamava Mike. Perguntaram a mim porque estava ali, se gostava de música haitiana. Ao responder que estava pesquisando sobre o tema, e mencionar conhecimento de alguns gêneros e bandas, como o *konpa* e os grupos Boukman Eksperyans e Tabou Combo, pude notar, a surpresa e o entusiasmo dos dois ao perceber que eu possuía algum conhecimento da música popular haitiana. Pude depois conversar brevemente com Alix sobre meu interesse de pesquisa.

Cerca de 0h30, Alix convocou o público para subir para a pista de dança, pois logo

iniciariam as performances. Assumi uma posição adequada para observar e assisti a um tocante esforço de integração mediado pela música. Alix e os demais artistas, com suas composições e a discotecagem de músicas populares haitianas foram os agentes e os meios através dos quais aqueles imigrantes procuraram afirmar sua dignidade, rechaçar preconceitos, enquanto portadores de uma cultura rica e como trabalhadores que contribuem com a economia e sociedade brasileira. Inicialmente ao som do *konpa*, Alix, com microfone em punho, agindo como mestre de cerimônias incentivou os haitianos a ensinarem as mulheres brasileiras a dançarem o gênero musical haitiano, e imediatamente vários pares se formaram no centro da pista.

O primeiro artista a se apresentar foi Bouboulman, um haitiano de cerca de 35 anos. Sobre *backing tracks* de *reggae*, cantou e dançou entusiasticamente duas canções, uma em crioulo e outra com alguns versos em português, balançando seus *dreadlocks* e sendo incentivado com intervenções da plateia, principalmente dos haitianos. Em meio à primeira canção, um dos haitianos avançou em sua direção e colocou a bandeira do Haiti no ombro de Bouboulman. Após sua performance, Alix explicou ao público que a primeira canção, em crioulo, contava as histórias de muitos dos imigrantes ali presentes, das dificuldades de sua viagem ao Brasil e da vida no país em geral para um imigrante negro haitiano. A segunda música continha versos em português que exortavam o consumo de cachaça e maconha, e foi recebida com bom humor pelo público em geral. Assisti a mais duas performances, de Mechandou e Prince Amki, que tiveram um desenvolvimento similar. Se utilizando de *backing tracks* de *reggae* ou *hip hop*, cantaram composições próprias e versões, ergueram a bandeira do Haiti, vestiram a camiseta da seleção de futebol de seu país e contagiaram a plateia com suas performances. Em determinado momento, com problemas técnicos na reprodução de uma *backing track*, Alix passou a improvisar, cantando solo, versos baseados em sua canção "Eu gosto do Brasil". Ensaiando com o público, Alix sugeriu um padrão de chamada e resposta: ele cantava os versos "Eu gosto do Brasil" e "O Brasil gosta de mim", separados pela resposta do público "Que coisa bem boa". Essa performance coletiva, que durou alguns minutos, foi finalizada com Alix agradecendo a presença de todos e falando da importância daquela noite para ele e os demais haitianos, que queriam demonstrar que tinham vindo para o Brasil para trabalhar, para contribuir e que o Haiti não se resumia aos retratos preconceituosos e superficiais que abundam na grande mídia internacional.

A partir da etnografia desse evento musical (Seeger, 2008) e das pistas apresentadas por essa noite de performances de imigrantes negros haitianos em Porto Alegre, iniciei uma relação de pesquisa mais próxima com Alix, e me encontro atualmente no processo de

ampliar a rede de colaboradores com outros artistas haitianos em Porto Alegre.

Tocando com Alix: cosmopolitismo, diáspora e Atlântico Negro

Em conversa com Alix, alguns dias após a festa haitiana, apresentei formalmente minhas ideias iniciais de pesquisa com a comunidade haitiana em Porto Alegre. Encontrei nele um interlocutor que demonstrou interesse em colaborar e que me pareceu contente com a proposta. Nessa conversa, desenvolvemos uma estratégia de reciprocidade para buscar diminuir as assimetrias da relação entre pesquisador e pesquisado, extremamente significativas nesse caso, mesmo sendo Alix um imigrante estabelecido em Porto Alegre há mais de dez anos: Alix me ajudaria a entrar em contato com outros migrantes e seria um dos colaboradores da minha pesquisa, enquanto eu, como músico, o ajudaria montando um repertório e tocando com ele em bares da cidade, assim aumentando sua renda. Desde o início deixei claro que o faria espontaneamente e de graça, pela sua contribuição ao desenvolvimento da pesquisa. A partir desse momento, começamos a marcar encontros semanais para montar um repertório e ensaiar músicas de sua escolha.

No primeiro encontro em seu local de moradia, acompanhados por Poony Btag, nós três ensaiamos composições de Alix, colaboramos com Poony desenvolvendo um acompanhamento harmônico para uma composição inédita e também ouvimos e tocamos músicas haitianas no que Alix chamou de "*jam session*". Aos poucos fui tomando consciência de como estar ali disposto a acompanhá-los ao violão tocando suas músicas auxiliava a construção do *rapport*, da relação de confiança entre pesquisador e pesquisado, mesmo que em um único e breve encontro. Nos próximos cinco encontros, os ensaios com Alix foram uma porta de entrada para conceitos musicais, pequenas histórias de vida, comentários sobre o Haiti, sobre a(s) cultura(s) haitiana(s), sobre religião no Haiti, o que é ser haitiano e também sobre o que é ser um imigrante negro no Brasil.

O repertório sugerido por Alix inclui, além de suas composições, músicas de procedências as mais variadas: "Menina" (Jorge Ben), "*Haïti chérie*" (poema de Othello Bayard, mostrada para mim em versão em inglês de Harry Belafonte, cantor norte-americano de ascendência caribenha), "*L'Union*" (Freedom, cantor haitiano), "*Belle*" (Luc Plamondon/Richard Cocciante, do musical e desenho animado "*Notre Dame de Paris*"), "*Tourner la page*" e "*Je te promete*" (Zaho, cantora argelina baseada no Canadá), "*Ma liberté de penser*" (Florence Pagny), "*Avec classe*" (Corneille, cantor teuto-ruandês baseado no Canadá), "*Chimen Limye*" (John Steve Brunache, cantor haitiano), "*Je vole*" (Pierre Billon/Michel Sardou, em versão da cantora francesa Louane), "*Je vai t'aimer*" (Gilles

Thibaut/Jacques Revaux/Michel Sardou, também em versão da cantora Louane), "*Je veux*" (Zaz), "Et si tu n'existais pas" (Joe Dassin), "*Je l'aime a mourir*" (Francis Cabrel), "*Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai*" (Francis Cabrel), "*L'encre de tes yeux*" (Francis Cabrel), "*Demande au soleil*" (Garou), "*J'aime ce troubadoure*" (Richie Zenglen), "*Sé pa pou dat*" (Alan Cavé), "*Je vais*" (Eric Charles/Tonton Bicha) e "*Ti pouchon*" (Toto Necessite).

Desde o início pensando em oportunidades de se apresentar como músico e cantor em casas noturnas, tocar músicas que cativem o público junto com músicas pelas quais tem apreço, Alix revela em suas escolhas de repertório uma diversidade que, apesar de possuir matriz eminentemente francófona, revela um alto grau de ecletismo. Baseado em discussões de etnomusicólogos como Martin Stokes e Steven Feld sobre cosmopolitismo, sugiro que possamos olhar para as escolhas de repertório como uma experiência cosmopolita.

Em sua obra "Jazz and cosmopolitanism in Accra: five musical years in Ghana" (2012), o etnomusicólogo norte-americano Steven Feld propõe um olhar diferente para o cosmopolitismo: intercultural e também visto a partir "de baixo". A partir das experiências de músicos ganenses "periféricos" ao cânone do jazz estadunidense, Feld renega a concepção clássica e amplamente difundida, associada a uma visão elitista do conceito de cultura (como auto-aprimoramento e acumulação de capital cultural). Segundo o autor, urge olhar para o(s) cosmopolitismo(s) como algo material, corpóreo, vivido e desigual, não somente uma abstração conceitual do jargão acadêmico. É necessário:

> abrir espaço para falar de cosmopolitismo a partir de baixo, para imaginar novamente o cosmopolitismo da perspectiva de cruzamentos profundamente desiguais, e as longínquas vidas de pessoas que, o que quer que se diga sobre suas conexões globais, não obstante vivem consideravelmente afastadas dos teóricos e contextos que normalmente dominam o debate sobre cosmopolitismo na academia[71]. (Feld, 2012, p. 7)

Martin Stokes, em comunicação dedicada a explorar o tema do cosmopolitismo na etnomusicologia (Stokes, 2007), procura ao mesmo tempo demonstrar sua importância e esmiuçar as dificuldades inerentes a seu uso. Inicialmente, Stokes procura apontar como o termo pode ser uma opção para se pensar essas formações culturais simultaneamente locais e translocais que valorize a agência dos indivíduos, evitando assim incorrer no conhecido e simplificador (mas não por isso de todo falso) viés do imperialismo cultural e suas estruturas opressoras (Stokes, 2007, p. 5).

A partir dessa proposta, Stokes passa a expor a natureza contextual do conceito através

[71] Traduzido de: clear space to talk about cosmopolitanism from below, to reimagine cosmopolitanism from the standpoint of the seriously uneven intersections, and the seriously off-the-radar lives of people who, whatever is to be said about their global connections, nonetheless live quite remotely to the theorists and settings that usually dominate cosmopolitanism conversations in academia.

da exposição de uma tipologia de cosmopolitismos. Sua proposta de cosmopolitismo migrante se assemelha em alguns pontos à ideia de um cosmopolitismo "*grassroots*", a partir de baixo, de Feld:

> Gêneros similares tomaram forma pelo Oriente Médio e pelos Balcãs quando migrantes deixaram seus vilarejos para procurar trabalho nas metrópoles nacionais nas décadas de 1940 e 50, e nas cidades do norte da Europa nos anos 1960 e 70: *rai* no Norte da África; *jil* no Egito; o *turbofolk* Iugoslavo, entre outros. As *intelligentsias* locais adoram zombar dessas práticas musicais. Essa é a música da crise de identidade, da modernidade enferma, do sentimentalismo inautêntico (...) Então, podemos pensar nisso como um cosmopolitismo migrante, um cosmopolitismo oposicional "de baixo", em alguns aspectos[72]. (Stokes, 2007, p. 9)

Apesar de defender o potencial analítico da ideia de cosmopolitismo(s) como uma forma de devolver a agência aos indivíduos e grupos (principalmente aqueles às margens da sociedade), Stokes adverte cuidado no uso do termo. Há necessidade de atentar para os distintos contextos e condições (materiais, históricas, sociais, políticas, culturais) do fazer musical, que condicionam caminhos e resultados diferentes para aqueles em diferentes pontos das relações de poder (Stokes, 2007, p. 10). Pensar no cosmopolitismo migrante de imigrantes afro-caribenhos como Alix traz à tona a ideia de diáspora negra e de um Atlântico Negro (de acordo com Gilroy, 1993).

O etnomusicólogo norte-americano Mark Slobin nos oferece no artigo "The destiny of 'diaspora' in ethnomusicology" (2003) um exame detalhado dos diversos usos do termo na literatura etnomusicológica desde os anos 1990, momento que identifica como aquele em que diáspora se torna um tema de discussão proeminente na área. Segundo o autor, enquanto anteriormente as monografias etnomusicológicas costumavam utilizar palavras como imigrante, minoria ou grupo étnico, a crescente preocupação com aspectos identitários e desterritorialização que caracteriza essa década acarreta um fortalecimento da ideia de diáspora (Slobin, 2003, p. 285).

Tendo sido usado como substantivo (com diversos nuances) e adjetivo (diaspórica/o), é um conceito cujo significado permanece altamente contextual, e seu uso indiscriminado e acrítico pode facilmente causar confusão, ou deslizar para o senso comum. Embora seja uma espécie de consenso geral que o núcleo semântico essencial da palavra se reporte ao deslocamento ou desterramento, forçado ou não, de um contingente populacional ou comunidade étnica, o autor procura então repassar alguns dos desdobramentos que

[72] Traduzido de: Similar genres took shape across the Middle East and Balkans as migrants left their villages to seek work in their national metropoles in the 1940s and 50s, and in North
European cities in the 1960s and 70s: rai in North Africa; jil in Egypt; Yugoslav turbofolk and so forth. Local intelligentsias love to poor scorn on these musical practices. This is the music of identity crisis, of diseased modernity, of inauthentic emotionality. (...) So we might think of this, then, as a migrant cosmopolitanism, an oppositional cosmopolitanism 'from below', in some regards.

ultrapassam uma definição meramente demográfica:

> Os significados mais sutis de 'diáspora' reconhecem que isso envolve mais que somente a demografia. Alguma forma de consciência de separação, intervalo, disjunção, deve estar presente para o termo superar uma formalização de dados censuais[73]. (Slobin, 2003, p. 288).

O que o teórico cultural Paul Gilroy chamou de o "Atlântico Negro" tem relevância central para pensar a realidade das práticas musicais de imigrantes haitianos no Brasil, e relaciona-se com o entendimento de diáspora acima descrito. Segundo Gilroy (1993, p. 191) o núcleo formador do Atlântico Negro é composto por fatores como a identidade negra, o pan-Africanismo e a experiência do desterramento (ou seja, da expulsão por meio da violência) ao longo de séculos de tráfico escravagista (e, porque não, da onda migratória haitiana após o terremoto de 2010, uma migração forçada). Descrevendo o âmbito cultural desse processo, Gilroy caracteriza o Atlântico Negro como "as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas por (mas não mais a propriedade exclusiva de) negros, dispersas nas estruturas do sentir, produzir, comunicar e lembrar" (Gilroy 1993, p.3). Nesse sentido, as experiências de racismo e exclusão, que Alix e outros músicos da diáspora haitiana têm vivenciado na cidade espelham situações de tensão e localização de identidades étnico-raciais desses indivíduos na modernidade e nos processos de globalização.

Considerações finais

A etnomusicóloga brasileira Elizabeth Travassos já apontava em na virada do milênio a necessidade de multiplicar os núcleos acadêmicos da disciplina para lidar com as demandas cada vez mais variadas da sociedade brasileira, entre as quais apontava as diásporas e os enclaves de migrantes (Travassos, 2003, p. 83-84).

Um dos temas de estudo em evidência na etnomusicologia recente, e que desafia noções essencializadas e circunscritas de cultura, a investigação da(s) diáspora(s), coloca em evidência poderosas forças políticas, econômicas, religiosas e de outras naturezas que, muitas vezes de forma coercitiva e violenta espalharam diversas populações ao redor do mundo, como é o caso de muitos imigrantes negros haitianos. Se nem sempre aqueles indivíduos que se definem cosmopolitas são diaspóricos, é preciso admitir que a diáspora por outro lado sempre é fenômeno cosmopolita, em algum sentido ou medida: uma fonte em potencial de riqueza em termos de encontro e diversidade cultural. O que não a torna uma experiência simples, pois a realidade desigual das condições e das razões pelas quais os indivíduos se

[73] Traduzido de: The subtler meanings of "diaspora" acknowledge that his involves more than just demographics. Some sort of consciousness of a separation, a gap, a disjuncture must be present for the term to move beyond a formalization of census data.

deslocam no mundo diferencia e expõe realidades extremamente diferenciadas de migrantes, refugiados e turistas.

Minha convivência entre os imigrantes haitianos em Porto Alegre tem proporcionado experimentar as questões expostas anteriormente. Utilizando Alix como exemplo, vemos que sua prática musical combina: canções populares haitianas, brasileiras e francesas; alterna canções entre quatro idiomas (francês, crioulo, português e inglês); cruza as linguagens e propõe ritmos de bossa nova sobre canções francesas ou haitianas, ou ritmos haitianos de "raiz" (*razin*, em crioulo) sobre um samba, por exemplo; inclui, ainda, no repertório, canções de protesto, engajadas (*mizik angaje*, em crioulo) do Haiti e pouco conhecidas por aqui e músicas *pop* internacionalmente disseminadas. Por último, parece que se vale do da francofonia, como resultado da colonização francesa do Haiti e outras partes do mundo, para se valorizar como artista, assim como do português para melhor integrar-se a sociedade brasileira. Acredito que olhando atentamente para a complexidade das práticas musicais de imigrantes negros e haitianos possamos ao mesmo tempo romper com a visão colonialista disseminada que reforça sua caracterização como indivíduos tradicionais e exóticos e também entender e receber com maior abertura uma visão de mundo particular moldada por experiências de vida cosmopolitas e singulares.

Referências

BARBOSA, Lorena Salete. *Imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul: uma etnografia de sua inserção no contexto sociocultural brasileiro*. Dissertação (mestrado) UFSM, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, RS, 2015.

FELD, Steve. *Jazz and cosmopolitanism in Accra: five musical years in Ghana*. Durham: Duke University Press, 2012.

GILROY, Paul. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. New York: Verso, 1993.

KOZINETS, Robert V. *Netnography: doing ethnography research online*. Londres: Sage Publications Ltd., 2010.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. In: Cadernos de campo/USP, São Paulo: n. 17, 2008, p. 237-260.

SLOBIN, Mark. *The destiny of "diaspora" in ethnomusicology*. In: MIDDLETON, Richard; CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: EUA, Routledge, 2003, (p. 284-296)

STOKES, Martin. *On musical cosmopolitism*. The Macalester International roundtable, 2007. Disponível em: < http://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3>. Acesso em: 06/01/2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. In: OPUS: Revista da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM –

ANO 9, n. 9 (dez. 2003) – Campinas (SP): ANPPOM, 2003. p. 73-86.

UEBEL, Roberto Rodolfo Georg. *Análise do perfil socioespacial das migrações cenários da imigração haitiana e senegalesa*. Dissertação (mestrado), UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Geografia, RS, 2015.

BATERIA DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA DO BATEL COMO PRÁTICA MUSICAL NO CARNAVAL DO MUNICÍPIO DE ANTONINA/PR

Cainã Alves[74]
caina_sax@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo se insere na área de Etnomusicologia e apresenta aspectos que envolvem a prática musical na bateria de uma das escolas participantes do carnaval da cidade de Antonina, Estado do Paraná, a Escola de Samba do Batel. Para realização do estudo foi analisado o processo no qual os novos integrantes da bateria aprendem as células rítmicas pré-existentes. Realizei uma análise dessas células para demonstrar como ocorre a execução e o aprendizado. O referencial teórico está amparado nas perspectivas dos campos sociológico e etnomusicológico, especificamente nos trabalhos de Merriam (1964), García-Canclini (2008), Nettl (1983), Ikeda (2015) e Oliveira Pinto (2001), aliados à abordagem antropológica de Faria & Nascimento (2000). A pesquisa possui relevância por considerar que, o Enredo e os Sambas Enredos são, atualmente, influenciados por fatores externos que impulsionaram transformações no gênero musical na cidade, e portanto, na Escola de Samba. O estudo traçou a identidade cultural do agrupamento carnavalesco da Escola que se fundamenta através da prática musical.

Palavras-chave: Carnaval de Antonina. Etnomusicologia. Prática musical. Bateria de escola de samba

Abstract: This article is part of the Ethnomusicology area and presents aspects that involve the musical practice in the battery of one of the participating schools of the carnival of the city of Antonina, State of Paraná, the School of Samba of Batel. For the accomplishment of the study was analyzed the process in which the new members of the battery learn the pre-existing rhythmic cells. I performed an analysis of these cells to demonstrate how execution and learning occur. The theoretical framework is supported by the perspectives of the sociological and ethnomusicological fields, specifically in the works of Merriam (1964), García-Canclini (2008), Nettl (1983), Ikeda (2015) and Oliveira Pinto (2001) allied to the anthropological approach of Faria & Nascimento (2000). The research is relevant because it considers that the Enredo and the Samba Enredo are currently influenced by external factors that impelled transformations in the musical genre in the city, and therefore in the Samba School. The study traced the cultural identity of the Carnival grouping of the School that is based through musical practice.

Keywords: Antonina Carnival. Ethnomusicology. Musical practice. Samba School Battery

Introdução

Antonina é uma cidade litorânea do Estado do Paraná, localizada no sul do Brasil. Existem ali expressões culturais e artísticas integrantes do patrimônio material e imaterial brasileiro: a arquitetura luso-brasileira de seus casarões, as lendas, os contos e as manifestações culturais centenárias. Uma delas é o Carnaval, o qual reitera a vocação cultural

[74] Membro do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR – GRUPETNO.

da cidade e é passível de estudo.

A pesquisa realizada analisou o Grêmio Recreativo Escola de Samba do Batel por ser Escola de Samba mais antiga da cidade de Antonina, cuja fundação data de 16 de fevereiro de 1947. Seu nome advém da denominação do bairro no qual a Escola possui sua sede.

A bateria de uma Escola de Samba compreende um agrupamento de pessoas que interagem e se socializam entre si, tendo como principal função o desenvolvimento rítmico-musical deste tipo de agremiação Carnavalesca. É o "coração" de uma Escola de Samba, o elemento fundamental para a realização dos desfiles. A bateria "contribui para a definição da identidade da Escola, impulsionando o desfile através do toque de padrões rítmicos executados por dezenas de instrumentos de percussão" (MESTRINEL, 2009, p.11).

Desde 2004, a bateria é comandada pelo percussionista Augusto Jorge Júnior, responsável por mesclar padrões rítmicos históricos da agremiação com padrões oriundos do Samba carioca. As mudanças que ocorreram na agremiação, somente podem ser analisadas sobre a ótica de uma disciplina interdisciplinar, como a etnomusicologia, pois ela possibilita efetuar uma análise musical dentro do contexto social onde a manifestação cultural ocorre. Baseado nesses pressupostos, Alberto Ikeda (2015) ao estudar as manifestações carnavalescas e as interferências ocasionadas pela mídia no carnaval de Oruro, na Bolívia, observou a ocorrência de mudanças comportamentais tanto na postura quanto na uniformização da *performance* e da música, adequando assim a manifestação cultural a um modelo que esta mesma mídia criou no imaginário da maioria das pessoas.

Ou seja, o autor nos mostra que dentro de um estudo etnomusicológico, é importante considerar os processos ocorridos na relação existente entre comunicação, pois quando estes tomam conta de uma manifestação popular, como o carnaval, trazem consigo transformações substanciais no tempo, no visual e na música, além de distanciar a comunidade que auxilia na preservação do samba, isto por que:

> A Etnomusicologia é feita de ambos os aspectos, musicológico e etnológico, e o som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõe uma cultura particular. O som musical não pode ser produzido senão por pessoas e para pessoas e, embora consigamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não é realmente completo sem o outro. O comportamento em si é moldado para produzir som musical e assim o estudo de um flui por dentro do outro (MERRIAM, 1960, p.46).

Oliveira Pinto (2001, p. 258), em suas reflexões, aponta que todo fenômeno sonoro pode ser dividido em três partes: a transcrição, a descrição etnográfica e o "sotaque", sendo a primeira, a técnica para realizar o registro sonoro, a segunda, a análise dos contextos

extramusicais ou até mesmo culturais e a terceira, os aspectos que envolvem a identidade local do som estudado. No caso do Samba, os fatores extramusicais fazem o gênero fundamentar-se com várias nuances interpretativas, como distância relativa entre os toques, acentuações, dinâmicas, expressividade corporal, o que funcionam como formadores do "sotaque" do local em que a música é produzida (MESTRINEL, 2009, p. 35).

Este "sotaque" é aprendido pelos membros da Escola através da prática musical, cujo princípio básico, o processo de imitação, se entende como as ações de olhar e escutar para repetir. Com a vivência, esta prática possibilita reinterpretações por parte do aprendiz, o que torna o "sotaque" mutável. Prass (1998, p. 157) afirma que "a imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendente, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais igual ao que imitou".

As baterias surgiram juntamente com as primeiras Escolas de Samba na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1920 e foram se constituindo pelo processo de imitação. Desde aquela época são parte fundamental para o desfile das Escolas de Samba, sendo responsáveis pelo ritmo executado na avenida, devendo estar entrosadas com o restante da ala musical, a qual na maioria dos casos é composta por intérpretes e instrumentos harmônicos e melódicos, como o violão e o cavaquinho. As baterias tocam ininterruptamente durante todo o desfile, e chegam a ter até 300 componentes nas grandes Escolas. No caso da Bateria da Batel, este número chegou a ser de 100 pessoas.

O responsável por administrar esse agrupamento é o mestre de bateria, que define todas as nuances ou, "sotaques" da bateria durante todo o desfile, afina e cuida da manutenção de todos os instrumentos e ensina novos ritmistas. Para a comunicação entre mestre e ritmistas nos desfiles são utilizados gestos, sinais e o apito.

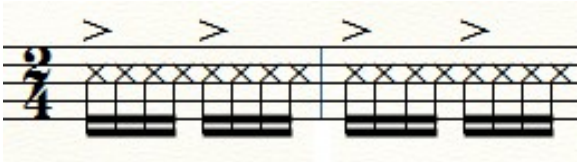
Quanto à organologia dos instrumentos de uma bateria de Escola de Samba, podemos encontrar, segundo a classificação de Hornbostel & Sachs (1914), idiofones e membranofones. Dentre os idiofones se encontram o agogô e o chocalho. Entre os membranofones estão o surdo, a malacacheta, o tamborim, o repique, dentre outros.

Seguindo as características "africanizadas" apresentadas por Mestrinel (2009, p. 154), a bateria da Escola se encaixa nos aspectos da oralidade, sonoridade, rítmica e corporeidade. A oralidade é notada através da forma de transmissão do conhecimento que é feita oralmente e usando técnicas de imitação. O ensino é marcado pela observação e repetição de padrões musicais de cada instrumento. A sonoridade da bateria da Escola é marcada pela presença de muitos surdos, gerando uma pulsação forte, balanceada com sons agudos oriundos de

tamborins e malacachetas. A rítmica da Bateria é desenvolvida com base em um compasso binário simples de 2 por 4, com a subdivisão bem fixada em 4 semicolcheias por pulso. No entanto, os padrões rítmicos de cada instrumento variam em padrões cíclicos de 1 tempo até padrões cíclicos de 8 tempos, que serão explicados com maior profundidade no decorrer do texto. Quanto à corporeidade, a relação do corpo com o contexto ao seu redor, a bateria possui traços da cultura negra. Os ritmistas pulsam e se movimentam juntamente com o ritmo da bateria, quer estejam parados ou se movimentando. Estes movimentos estão ligados com a dança.

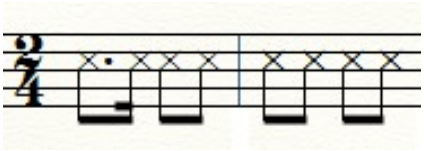
Na bateria da Batel não são utilizadas caixas (ou taróis) e sim as malacachetas e isto mantêm a identidade da Escola. A célula é formada por dois compassos binários de 2/4 sobre semicolcheias e colcheias. Existe um acento característico nas notas executadas com a mão direita, tendo nessa também uma baqueta com tamanho maior do que a utilizada na mão esquerda. Os acentos são feitos no primeiro tempo da célula, na quarta semicolcheia do primeiro tempo e depois consecutivamente em todas as primeiras e terceiras semicolcheias dos três tempos seguintes. Quando o ritmista entra na bateria, dificilmente tem como seu primeiro instrumento a malacacheta e, aqueles que conseguem iniciação nesse instrumento, fazem dois tipos de célula rítmica, uma levando em conta somente as notas acentuadas da mão direita e a outra fazendo sequências de semicolcheias tendo o acento na primeira semicolcheia:

FIGURA 1 – CÉLULA RÍTMICA DA MALACACHETA PARA INICIANTES (1º PADRÃO)



FONTE: O autor (2016).

FIGURA 2 – CÉLULA RÍTMICA DA MALACACHETA PARA INICIANTES (2º PADRÃO)

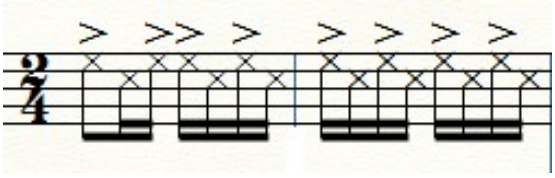


FONTE: O autor (2016).

O padrão 1ª, também chamado de tocar direto, é mantido por alguns da bateria para ajudar no preenchimento do ritmo. Porém a maioria dos componentes executa o padrão 2, considerado como oficial, por produzir uma célula em que as acentuações ajudam a sincopar

o ritmo da bateria. Este padrão só é utilizado após algum tempo de treino, com os ritmistas fazendo a célula rítmica completa que possui uma resposta da mão esquerda com uma baqueta menor e não acentuada:

FIGURA 3 – CÉLULA RÍTMICA DA MALACACHETA OFICIAL DA BATERIA DA BATEL



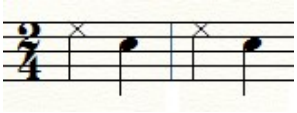
FONTE: O autor (2016).

Os ritmistas menos experientes são auxiliados para o aprendizado da célula Padrão 2 nos ensaios que antecedem o Carnaval, e em horários alternativos, quando somente os executantes do instrumento, juntamente com ritmistas que possuem maior experiência, fazem o que é chamado de ensaio de naipe. Segundo Mestrinel (2009, pg. 58) as caixas ou malacachetas, atuam como peça fundamental no desenvolvimento da bateria, e são como um "motor" que impulsiona o ritmo. Quando as caixas estão segurando o andamento, a bateria toda é puxada para trás, ralentando a pulsação da mesma. Este processo também é notado em aspectos inversos, quando as caixas aceleram o andamento, levando a bateria a acelerar também. Anteriormente, com o Samba tendo a pulsação mais lenta, em torno de 110 a 120 batidas por minuto, a batida oficial da Escola era a de padrão 1A, acentuando algumas semicolcheias da célula. Com a transformação ocorrida para os padrões cariocas de Samba, a bateria da Escola se adaptou e desde 2004 mantém como célula oficial da caixa a de Padrão 2. Existem alguns floreios convencionados com base no Samba de cada ano, porém como esse trabalho visa observar a identidade musical desse agrupamento, esse conteúdo não foi abordado.

Os surdos possuem diversos diâmetros, variando de 16 a 29 polegadas e entre 50 a 60 centímetros de altura. Como nas demais Escolas de Samba, eles são divididos em três categorias, o surdo de primeira, o surdo de segunda e o surdo de terceira. Os surdos de primeira e segunda são aqueles que mantêm a marcação do Samba, marcando a pulsação do ritmo nas cabeças dos tempos. O surdo de primeira é o maior e mais grave instrumento da bateria, e um dos mais importantes para a manutenção do ritmo. Ele faz o impulso no segundo tempo de cada compasso, complementado pela batida do surdo de segunda, que é executada no primeiro tempo de cada compasso. Em alguns casos, para dar mais ênfase no trecho o surdo de primeira faz pequenas variações, todas previamente definidas pelo mestre de bateria.

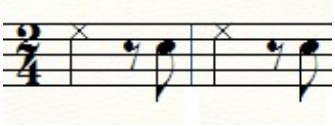
A batida superior se refere ao surdo de segunda e a inferior ao surdo de primeira:

FIGURA 4 – CÉLULA RÍTMICA DOS SURDOS DE 1ª E 2ªDA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

FIGURA 5 – VARIAÇÃO RÍTMICA DOS SURDOS DE 1ª E 2ªDA BATERIA DA BATEL

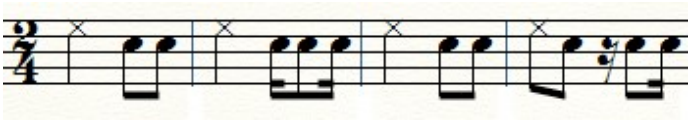


FONTE: O autor (2016).

Os surdos de primeira e segunda são tocados e já abafados, para não interferirem na sonoridade um do outro. Já o surdo de terceira é abafado para gerar pausas bem características da sua execução, em sua maior parte sincopada.

Os surdos de terceira são surdos menores, com som mais agudo e diâmetro variando entre 16 e 22 polegadas. A célula rítmica do surdo de terceira é a de maior duração na bateria, possuindo 8 tempos, com vários elementos que remetem a síncopes. O executante também toca com uma baqueta menor, apropriada para esse tipo de instrumento, permitindo maior agilidade na execução. Além disso, a célula padrão não é mantida durante todo o Samba, e os ritmistas executam um número de variações predefinidas e executadas todas em conjunto. A célula padrão do surdo de terceira da Batel é escrita da seguinte forma:

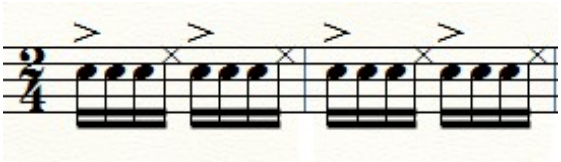
FIGURA 6 – CÉLULA RÍTMICA DOS SURDOS DE 3ª DA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

Os repiques ajudam a manutenção do ritmo feita pelos surdos e malacachetas e fazem as introduções para o início da bateria. Têm papel fundamental na bateria, pois nos momentos de breque é um dos que auxiliam na volta dos outros instrumentos. É um dos instrumentos que mais possuem floreios, porém a sua célula rítmica dura apenas 1 tempo como visto abaixo:

FIGURA 7 – CÉLULA RÍTMICA DOS REPIQUES DA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

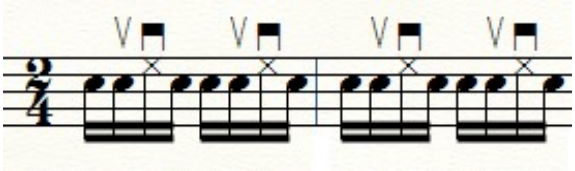
O repique é também um dos instrumentos de iniciação na bateria, por ter a célula curta e de fácil aprendizagem. O novo integrante aprende a célula semicolcheia por semicolcheia, com o pulso bem mais lento que o normal, depois ele pega o rebote (retorno da baqueta) que a própria pele oferece e só vai deslizando a baqueta tendo a última semicolcheia executada no aro do instrumento e mantendo a outra mão com algumas notas sendo abafadas.

O menor instrumento da bateria tem apenas 6 polegadas de diâmetro. Segundo Mestrinel (2009, p. 85), o toque do tamborim é executado da seguinte forma:

> Tal toque consiste na execução de 4 notas (semicolcheias) por tempo (de semínima), com a movimentação do tamborim no eixo do braço. A primeira nota é tocada com a pele posicionada para cima, bem como a segunda, após a execução da segunda nota o tamborim é virado, e a terceira nota é tocada com a baqueta incidindo na pele pelo lado oposto, desvirando o instrumento. A quarta nota é tocada com o tamborim novamente com a pele para cima. Este toque "preenche" a batucada, isto é, conduz e marca o ritmo com as subdivisões do pulso. (MESTRINEL, 2009, p. 85)

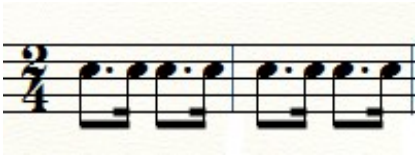
O toque do tamborim é executado como demonstrado abaixo, no entanto, os ritmistas menos experientes fazem um toque mais reduzido no qual são extraídas duas semicolcheias da célula oficial e não realiza a virada do instrumento que é feita na célula oficial.

FIGURA 8 – CÉLULA RÍTMICA DOS TAMBORINS DA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

FIGURA 9 – CÉLULA RÍTMICA FACILITADA DOS TAMBORINS DA BATERIA DA BATEL



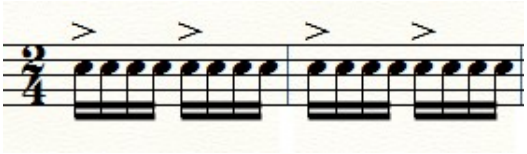
FONTE: O autor (2016).

Os tamborins também realizam convenções que são pré-definidas conforme o Samba

Enredo executado no ano. Essas convenções podem acontecer nos refrões ou até nas entradas e no meio das estrofes.

O chocalho é um dos instrumentos menos executados pelos ritmistas, tendo apenas duas ou três pessoas na bateria inteira que executam esse instrumento. Os chocalhos só tocam depois das convenções dos tamborins até o refrão. Na segunda parte do Samba eles param e só voltam ao chegar novamente no outro refrão. A célula rítmica do chocalho tem apenas um tempo de duração, sendo dividido por 4 semicolcheias, acentuando a primeira da série como visto abaixo:

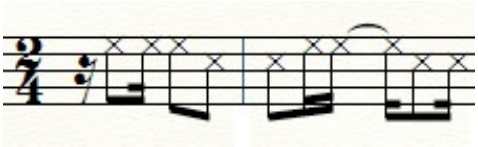
FIGURA 10 – CÉLULA RÍTMICA DOS CHOCALHOS DA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

O Agogô é um instrumento com duas a quatro bocas e possui pouca procura na bateria, tendo anos em que a agremiação sai sem nenhum. Possui célula rítmica com 4 tempos, tendo uma síncope no meio da célula, como visto abaixo:

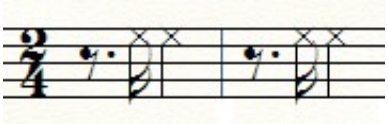
FIGURA 11 – CÉLULA RÍTMICA DOS AGOGÔS DA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

O apito é um instrumento utilizado apenas pelo mestre de bateria para se comunicar com os ritmistas. Em alguns momentos, os silvos são emitidos em toque de atenção e deixam de ser musicais, porém existe uma divisão básica que serve para enfatizar essa atenção que o mestre de bateria solicita:

FIGURA 12 – PADRÃO PARA SOLICITAR ATENÇÃO DOS RITMISTAS DA BATEL



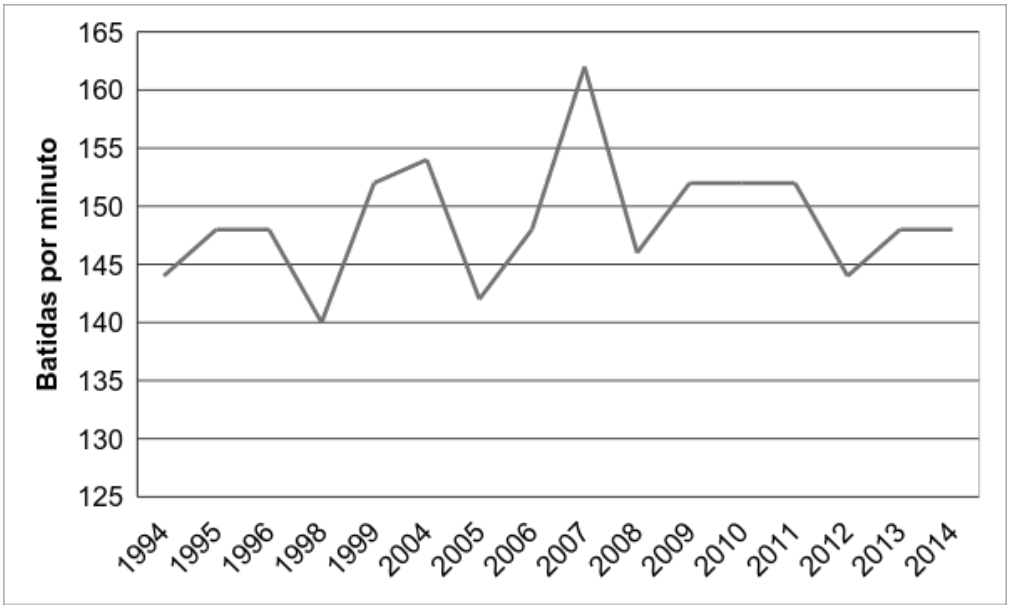
FONTE: O autor (2016).

A bateria da Escola possui alguns aspectos que a diferem perante as outras Escolas de Samba, entre os quais se destaca uma instrumentação reduzida, sonoridade grave. Isso pode ser observado pela presença de muitos surdos, em comparação com outros instrumentos da bateria e a precisão nos instrumentos, mesmo criando variações rítmicas durante o Samba.

A bateria da Batel sofreu uma aceleração no andamento nos anos 90, fato consolidado nos anos 2000, tendo como pulsação base entre 140 a 144 bpm.

O samba das duas décadas teve uma média de 148 bpm, tendo começado o período um pouco mais lento mais acabado com o valor médio de pulsações. Ikeda (1992, p.2) já demonstrava a preocupação com o aceleramento dos Samba Enredo carioca e paulista, em decorrência do curto tempo regulamentar que as agremiações tinham para realizar os seus desfiles, fato que hipoteticamente pode ter influenciado o aumento da pulsação dos sambas da Batel. Observando o gráfico a seguir, podemos observar o aumento da pulsação dos sambas estudados.

GRÁFICO 1 – ALTERAÇÕES DE ANDAMENTO NOS SAMBAS DA BATEL



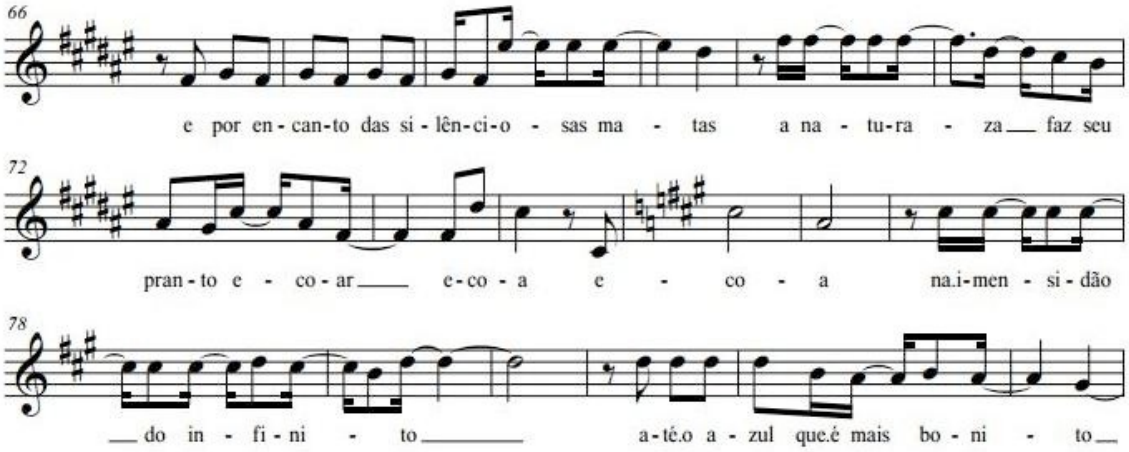
FONTE: O autor (2016).

Uma das consequências desse aceleramento é a ausência de síncopes nos sambas, sendo considerados, pejorativamente, de marcha-enredos, por conta dessa cometricidade, pois uma das características principais do Samba é a presença de sincopes (Prado, 2015, pg 160). Ikeda (1990, p.3), aponta ter sido no início da década de 1990, a época em que o Samba Enredo estava se transformando em marcha, em decorrência do aumento da pulsação:

> Observando-se os últimos desfiles, verificamos que se acentua cada vez mais a presença de verdadeiras marchas camufladas em ritmo de samba pelo acompanhamento das baterias. Grande parte dos chamados sambas-de- enredo são mais marchas do que propriamente samba, embora haja certa coerência neste fato, já que o desfile não deixa de implicar uma espécie de marcha, como se pode ver pelos antigos ranchos carnavalescos. (IKEDA, 1990, p. 3).

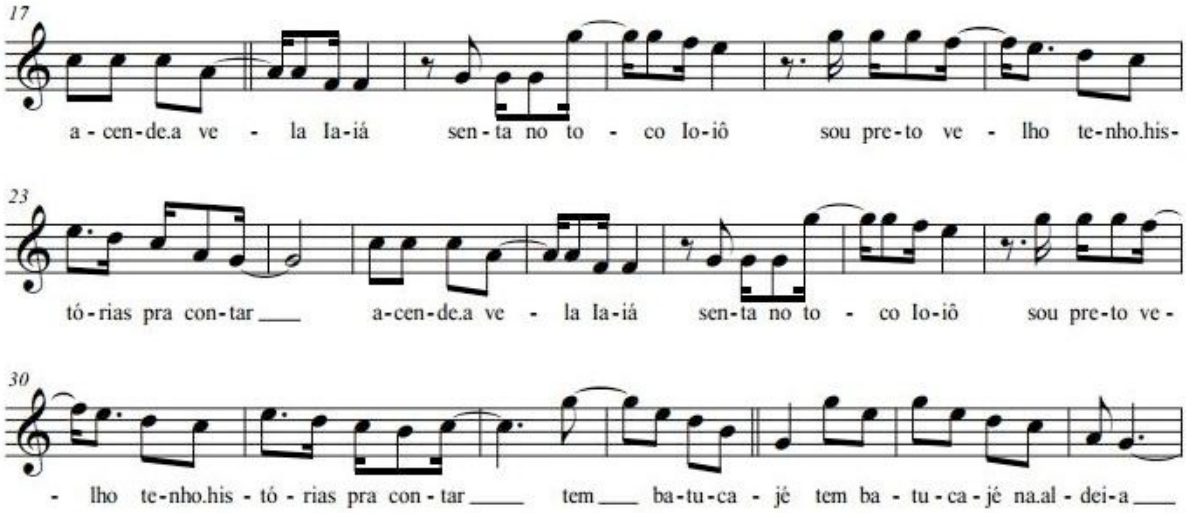
Os trechos a seguir exemplificam essa presença de síncopes ou da cometricidade apontados por Ikeda (1990) e Prado (2015):

FIGURA 13 - SÍNCOPE EM "NA TRILHA DAS ÁGUAS", 1998



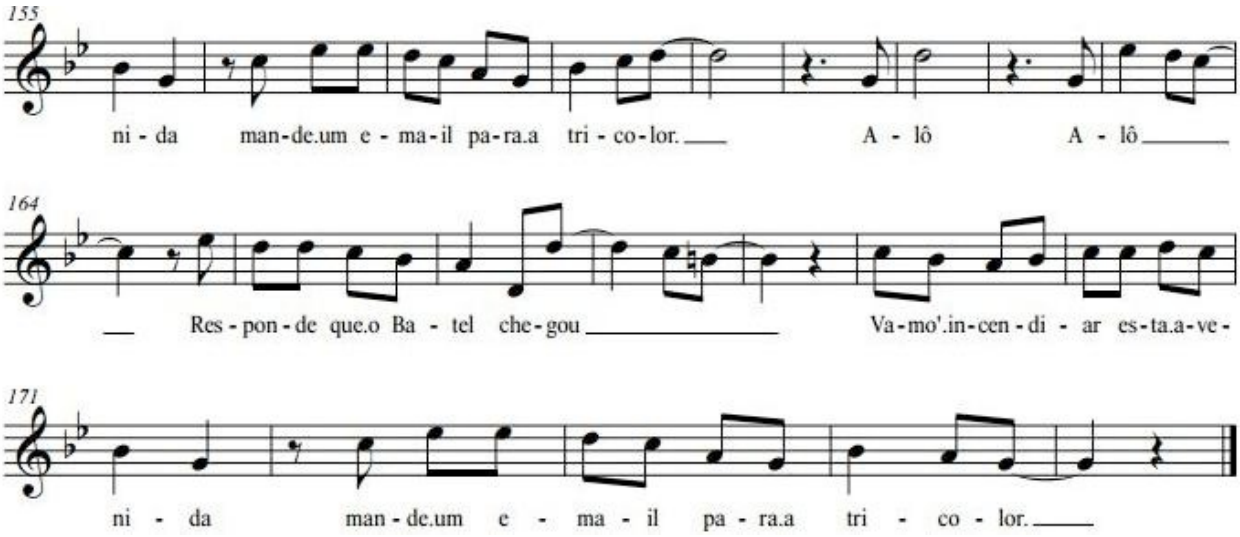
FONTE: O autor (2016).

FIGURA 14 - SÍNCOPE EM "LENDAS E SUPERSTIÇÕES", 1994



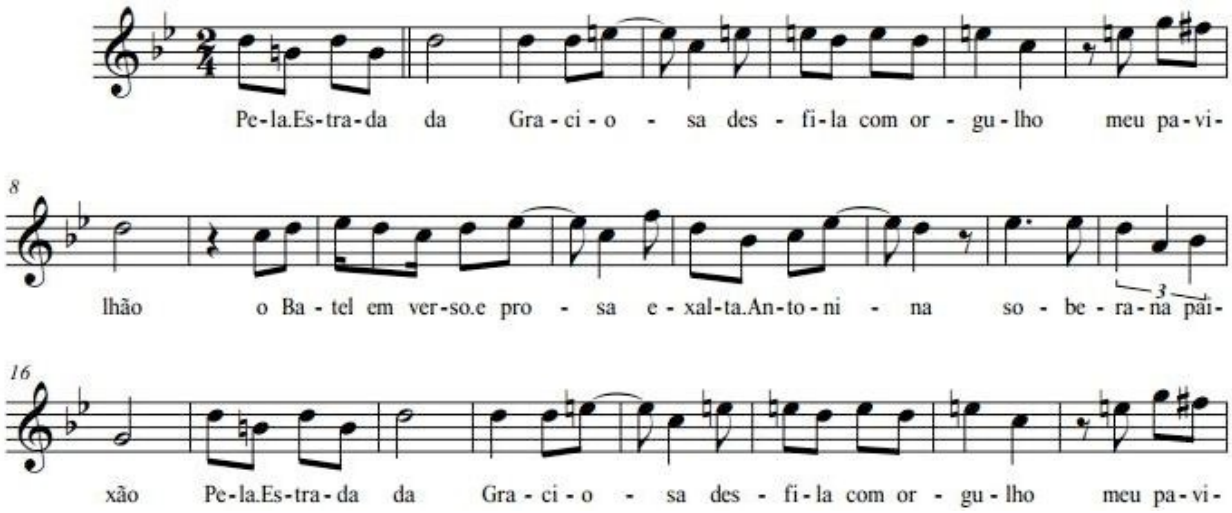
FONTE: O autor (2016).

FIGURA 15 - COMETRICIDADE EM “A COMUNICAÇÃO”, 2006



FONTE: O autor (2016).

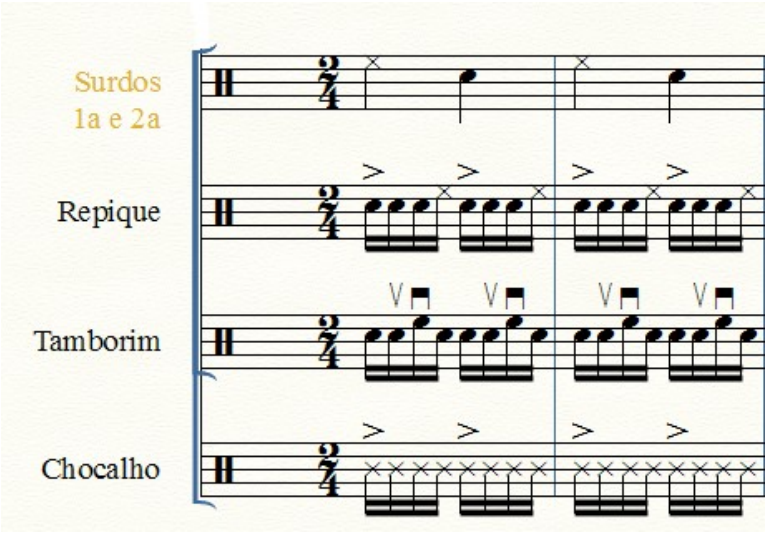
FIGURA 16 - COMETRICIDADE EM “DO TEFFÉ AO FELIX: NOSSO PORTO ONTEM HOJE E SEMPRE”, 2014



FONTE: O autor (2016).

Nas células ritmicas percebi que além dos surdos de primeira e segunda, possuidores da pulsação do Samba, os outros instrumentos, além de acentuar juntamente com a batida dos surdos, têm a célula baseada em 4 semicolcheias, havendo semelhança entre as células:

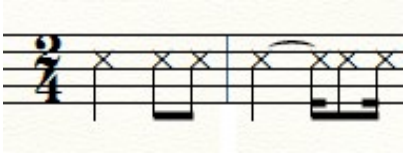
FIGURA 17 – SEMELHANÇA ENTRE CÉLULAS RÍTMICAS DA BATERIA DA BATEL



FONTE: O autor (2016).

Nos outros instrumentos, mesmo com diferenças em todas as células, nota-se semelhança no ataque da cabeça do segundo tempo do compasso, na 3ª semicolcheia do segundo tempo do primeiro compasso, na cabeça do primeiro tempo do 2º compasso, na 2ª semicolcheia do 2º tempo do 2º compasso e na 4ª semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso, produzindo a seguinte célula rítmica como base para esses instrumentos, podendo ser utilizado o conceito de *time line:*

FIGURA 18 – CÉLULA RÍTMICA BASE DO GRUPO 2



FONTE: O autor (2016).

Considerações Finais

O aceleramento da pulsação rítmica dos sambas da agremiação ocorreu baseado nos grandes carnavais como os das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que possuem realidades distintas do Carnaval antoninense e desencadeou também a eliminação das síncopes nas melodias e a valorização da cometricidade, o que transforma os sambas em algo próximo a marcha.

Esses aspectos musicais somados aos padrões de carnavais de outras localidades, faz com que as Escolas de Antonina, em especial a Batel, não consigam ainda suportar a carga financeira de realização dos desfiles e passem cada ano por dificuldades para manter a festa nos padrões idealizados pelos seus gestores e pela população que prestigia o Carnaval.

Referências

FARIA, Hamilton; NASCIMENTO, Maria Ercilia do. Desenvolvimento cultural e planos de governo. São Paulo: Instituto Pólis, 2000.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008

IKEDA, Alberto. Escolas de samba ou de marcha? O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 fev. 1990.

_____. O carnaval dos surdos. Jornal da Tarde, São Paulo, 29 fev. 1992.

_____. Sons, Ritos e Cenas Carnavalescas: músicas e corporações no carnaval andino e do Brasil. Curitiba, 27 fev. 2015. Palestra proferida no Grupo de Pesquisa e Laboratório de Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology, discussion and definition of the field. Ethnomusicology, 4 (3): 107-114, 1960.

_____.The Anthropology of Music. Evanston, Northwestern University, 1964.

MESTRINEL, F. A. S. A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Dissertação (Mestrado em Fundamentos Teóricos)

– PPG-Música, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2009. NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology. Illinois: Urbana, 1983

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora, Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era Sambódromo. In: Música em Perspectiva, v. 8, n. 1, 2015, p. 155-195.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"; Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – PPG-Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

O SAMBA DO SEMIÁRIDO BAIANO: REFLEXÕES SOBRE O 'SAMBA DE RODA' E A 'BAIANIDADE'

Charles Exdell[75]
chuck.ex@gmail.com

Resumo: Este artigo historiciza o discurso hegemônico sobre o samba de roda e questiona os marcadores etnogeográficos implícitos à 'baianidade' – a construção da identidade baiana a partir da estética 'afrobaiana' do litoral da Bahia. Diante da ascensão do samba de roda enquanto objeto de estudo acadêmico e patrimônio do Estado, forma-se um senso comum em que este samba pertence particularmente ao Recôncavo baiano, o território por volta da Baía de Todos os Santos, e melhor reflete uma identidade baiana exclusiva às comunidades negras dessa região. A realidade do interior da Bahia - do Recôncavo até os sertões do Rio São Francisco - demonstra que o samba de roda é igualmente importante às comunidades rurais multirraciais de diversas regiões do estado, contudo, cria e reflete realidades distintas. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a exclusão histórica do semiárido do discurso sobre a identidade baiana, a negação da influência da cultura afrobaiana no sertão e o incontável número de 'pequenos mundos de samba' que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio do estado. Deste modo, o artigo propõe um novo conceito etnogeográfico do samba de roda que inclua o semiárido da Bahia.

Palavras-chave: Samba de roda, baianidade, sertão.

Abstract: This paper historicizes hegemonic discourse about samba de roda and questions the ethnogeographic markers of *baianidade* – the construction of Bahian identity through the Afro-Bahian aesthetics of its coastal region. With the ascension of samba de roda as an object of academic study and national heritage, a conventional wisdom has taken hold in which this samba is viewed as cultural heritage specific to Salvador and the Recôncavo, the region surrounding All Saint's Bay, and most reflects an Afro-Bahian identity concentrated in the black communities from this region. The reality of the Bahian interior, however, from the Recôncavo to the *sertões* of the San Francisco River, demonstrates that samba de roda is equally imporant to multiracial rural communities spread throughout the state, where it creates and reflects distinct social contexts. Recognizing this involves facing up to uncomfortable facts: the historic exclusion of Bahia's semi-arid region from discourse on Bahian identity, the denial of Afro-Bahian cultural influence in the *sertão*, and the acceptance of an inexpressable number of 'little worlds of samba' that defy the inventories and classifications that state institutions often use to define heritage. As such, the article concludes by arguing that we must arrive at a new ethnogeographic understanding of samba de roda that includes the semi-arid region of Bahia.

Keywords: Samba de roda, baianidade, sertão.

[75] Mestrando em Etnomusicologia (PPGMUS/UFBA).

Chegar a uma definição sucinta de 'samba de roda' ainda elude etnomusicólogos. As definições existentes ora focam aspectos salientes da sua performance, i.e., seus cantos, coreografias, textos poéticos, ritmos e instrumentos, ora a transversalidade da sua performance em festas, ritos religiosos e momentos cotidianos. Um denominador comum, porém, entre a maioria das formulações de 'samba de roda', são as palavras 'Recôncavo' e 'afrodescendente'. Ambas constituem os marcadores etnogeográficos do samba de roda: a percepção do seu 'centro enunciativo' ser localizado nas comunidades 'negras' do Recôncavo baiano. O que significam estes marcadores em termos do discurso sobre samba de roda e a lente teórica pelo qual ele é definido e discutido? É difícil compreender o samba de roda, assim como o samba em quaisquer das suas hipóteses brasileiras, sem reconhecer sua relação com a história brasileira e a construção hegemônica de noções de raça e identidades nacional e regional. Referente ao samba de roda, há três momentos-chave que ajudam a entender a construção do seu significado e lugar dentro do discurso identitário brasileiro, e a importância dos seus marcadores etnogeográficos 'Recôncavo' e 'afrodescendente'.

Durante o século XIX e no início do século XX, em diferentes regiões do Brasil, a palavra 'samba' aparece em fontes escritas como sinônimo de batuque ou batucada, associada às populações subalternas de negros e mestiços cujas músicas ritmadas e barulhentas representavam uma ofensa às boas sensibilidades musicais (i.e. europeias) e ao progresso racial da nação (SANTOS, 1997). Intelectuais como Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Sílvio Romero preveem a eliminação deste samba ao postularem que o progresso da nação depende da 'arianização' da população brasileira fenotípica e culturalmente (MUNANGA, 2008).

Com a chegada de imigrantes do Norte do país no Rio de Janeiro no início do século XX, especificamente contingentes de baianos, um tipo de samba também se estabelece nos morros e bairros populares do Rio. A partir da década dos anos 20, o 'samba do morro' se difunde por diversas camadas sociais da capital brasileira, auxiliado pelas inovações tecnológicas da época - a rádio e o disco (PARANHOS, 2010). Sua popularidade logo se alastra pelo Brasil. Parece ser uma afirmação da ideia de democracia racial advogada por Gilberto Freyre e Mário de Andrade, na qual a mestiçagem é dada como a essência do ser brasileiro (MUNANGA, 2008). Em vez da exclusão das populações de cor da sociedade brasileira, Freyre visa a sua integração e a dissolução de identidades étnicas em prol de uma única cultura nacional. Deste modo, o samba carioca torna-se símbolo nacional das possibilidades da mestiçagem (PARANHOS, 2010) e é apropriado por esse fim pelo governo do Estado Novo. Hoje o samba carioca continua sendo sinônimo do 'samba brasileiro'.

O samba no discurso identitário brasileiro passa por uma terceira fase importante a partir da década dos anos 70, quando um samba regional, diferente do estilo carioca, é 'descoberto' no Recôncavo baiano (WADDEY, 1980, 1981). Peculiar ao interior da Bahia, este samba parece ser remanescente de um modo antigo de fazer samba, com sua formação circular e cantos responsoriais (SANDRONI, 2010). Ele se torna enfoque de pesquisa acadêmica nas décadas seguintes e, no início do século XXI, é declarado patrimônio nacional pelo IPHAN e obra-prima da humanidade pela UNESCO. Por consequência, o samba do Recôncavo torna-se símbolo da identidade baiana, enquadrado como raiz do samba nacional carioca e, sobretudo, identificado como patrimônio das comunidades rurais e pequenas cidades 'negras' do Recôncavo baiano. Este samba do Recôncavo será conhecido pelo Brasil como o 'samba de roda'[76].

Se o samba carioca serviu para promover ideias de nação, modernidade e integração racial, o samba de roda é marcado pelo seu caráter regional, evocando uma identidade particularmente baiana. Cláudia Vasconcelos (2011) define a identidade baiana, ou 'baianidade', como:

> [...] um conjunto de referências identitárias acerca dos modos de construção e de percepção do pertencimento à Bahia. Bahia esta que, para os não baianos e para muitos habitantes do interior do estado, compreende apenas a cidade de Salvador e o Recôncavo, não coincidindo, portanto com os limites geopolíticos do estado da Bahia. (p. 21) .

A 'baianidade' surge na história como reação a um discurso modernizante brasileiro do Rio de Janeiro e São Paulo. Por mais que esse discurso apresentasse o ideal da igualdade racial no modelo das três raças brasileiras – branco, índio e negro – ele enxergava o futuro do país na indústria e o modelo racial 'europeu' do Sul. Em resposta, setores da sociedade baiana –intelectuais, artistas e donos da imprensa – desenvolveram seu próprio discurso identitário que, segundo Scott Ickes (2011), formou a estética de uma identidade regional baiana em que os afrobaianos e a cultura afrobaiana foram revestidas de grande importância. As estéticas destacadas nessa identidade, como a festividade, o candomblé, a capoeira e o samba, em pouco tempo após o fim da segunda guerra mundial, tornaram-se sinônimos à 'Bahia' (2011, p. 442) e consolidaram uma imagem da Bahia baseada nas culturas da sua capital e litoral. Por outro lado, as regiões fora do território delimitado pela 'baianidade' – o semiárido e o agreste – foram consignados a uma subalternidade 'não-baiana'.

[76] Acredito que o termo 'samba de roda' é neologismo. O 'de roda' representa sua diferença em relação aos sambas urbanos. No semiárido o termo mais usado é apenas samba.

A força da idea da baianidade sobre a pesquisa do samba de roda manifesta-se na delimitação do campo de pesquisa e sua marca etnicorracial. Dentre múltiplos discursos referentes ao samba de roda – académicos, políticos e mediáticos – existe um denominador comum: seu centro geográfico e marca étnica. É aceito *a priori* que a essência imutável do samba de roda é sua identidade etnicorracial concebida pelo: 1) trajeto histórico da experiência negra do Recôncavo (LIMA, 2011, p. 33) – o legado da escravidão e a marginalização atual das suas comunidades majoritariamente negras e 2) e o signo da afrodescendência. Estudos sobre raça, racismo e identidade etnorracial no Brasil observam que, diferente que sua construção em outros países, a atribuição de raça acontece por 'marca' e não por 'sangue' ou 'origem'. Deste modo, raça é determinada socialmente, sobretudo, por fenótipo e é signo (SEGATO, 2006). Na Bahia, onde a afrodescendência por sangue abrange a maioria da população, independente da região, falar sobre grupos de afrodescendentes estabelece uma relação entre 'marca' e 'comunidade'. Como as comunidades do Recôncavo mais apresentam essa marca, cria-se um elo aparente entre a intensidade da marca e a força das tradições afrodescendentes, particularmente, o samba de roda. O reconhecimento de Salvador e o Recôncavo na construção do samba baiano é, sem dúvida, muito importante, assim como a afirmação dos diversos saberes trazidos por escravos africanos na formação da matriz estética do samba. Porém, a junção da geografia racializada baiana e signo da 'baianidade' constitui uma *sacralização etnogeográfica* do samba de roda que infiltra a maioria da produção discursiva institucional.

Um momento decisivo na cristalização do discurso sobre o samba de roda foi a sua inscrição no *Livro do Registro das Formas de Expressão* do IPHAN, em 2004, e sua subsequente decretação como *Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* pela UNESO em 2005. A patrimonialização do samba de roda engessou o essencialismo geográfico e cultural da baianidade no discurso sobre o samba de roda. Também sinalizou um passo decisivo na materialização do samba de roda, tanto na consciência popular brasileiro quanto objeto mercadológico e cultural, e seria fundamental à difusão da sua imagem etnogeográfica.

Produto dessa patrimonialização, o dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* do IPHAN, lançado em 2006 e elaborado por meio de uma equipe de académicos, exemplifica o vínculo entre 'o samba de roda' e o Recôncavo. O dossiê declara: "O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo." (p. 23) A constatação do dossiê sobre o

Recôncavo, na categoria 'identificação', afirma a centralidade do Recôncavo na cultura baiana:

> [o Recôncavo] tem importância fundamental na formação política, social e econômica do Estado da Bahia. É responsável também pelas suas principais referências culturais artísticas e, por assim dizer, pelo *ethos* atribuído, fora e dentro do Estado, ao povo baiano. (p. 17).

O samba de roda, então, desempenha o papel de afirmar essa identidade. Ao falar sobre natureza etnicorracial do samba, o inventário do samba ressalta:

> O samba de roda, desde antigos relatos, traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. (...) o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afrodescendentes, que se reconhecem como tais. (p. 24)

Apesar de algumas ressalvas no fim do texto[77], o título do dossiê fala por si: Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Um ano antes da publicação do dossiê, o Recôncavo também foi contemplado com o museu Casa do Samba e a Associação de Sambadores e Sambadeiras (ASSEBA), localizados em Santo Amaro. Também foi criado o Plano de Salvaguarda com o intuito de fomentar interesse no samba de roda e fortalecer o diálogo entre os grupos ativos da região do Recôncavo[78]. O novo patrimônio nacional, agora sob custódia das instituições estaduais e federais de cultura, e uma imagem proposta para o público centrado no Recôncavo, seriam 'o arremate'[79] da sacralização etnogeográfica do samba de roda no imaginário popular.

Quanto ao efeito dessa patrimonialização no trajeto do samba de roda como objeto de estudo, o lançamento do dossiê certamente estimulou uma nova onda de pesquisas académicas sobre o tema. Embora muitas dessas pesquisas abordaram o samba do Recôncavo de maneira iluminadora, com foco etnomusicológico na viola machete (NOBRE, 2008), os cantos e cantadores de chula (DORING, 2016), as relações de gênero (AMOROSO, 2009), os efeitos da patrimonialização do samba de roda sobre as comunidades do Recôncavo (LIMA, 2011), entre outros, o quadro geográfico que fundamenta esses trabalhos supõe um 'centro' de identidade étnica fixa e estável: as comunidades afrodescendentes do Recôncavo baiano.

Decorrente da sua patrimonialização, e reforçado pelo coro de acadêmicos, o 'samba de roda do Recôncavo baiano' seria divulgado na imprensa e as verdades do dossiê

[77] No dossiê aparece este parágrafo: "Como foi dito no início, o samba de roda é encontrado em todo o estado. Presume-se que os sambas do sertão da Bahia, da Chapada Diamantina etc., tenham sido interiorizados a partir do Recôncavo e de Salvador, para onde eram trazidos os negros escravizados. No entanto, após tanto tempo, essas outras regiões devem ter desenvolvido modalidades específicas de samba de roda." (p. 86)

[78] Para uma ampla discussão sobre os efeitos da patrimonialização do samba, cf. LIMA, 2011 ou SANDRONI, 2010.

[79] O arremate é o pequeno verso que finaliza um canto de samba de roda chamado chula.

reproduzidos pelas manchetes do Brasil[80]. Porém, referente à possibilidade de outros sambas também integrais às identidades baianas além do Recôncavo, sua patrimonialização formalizou uma negação, engessando, de forma abrupta, um 'senso comum' do samba de roda dentro da matriz ideológica da 'baianidade'. Algumas interrogações sobre 'outros' sambas, presentes desde o início do discurso sobre o samba de roda, inclusive nos primeiros artigos de Waddey (1980, 1981), e pautado periodicamente por algumas vozes solitárias (DORING, 2016, 2014), modo grosso, não são investigadas de forma aprofundada. Seria isso causado por uma espécie de *mea culpa* pela violência simbólica contra as culturas negras (LIMA, 2011) do Recôncavo desde a escravidão? Uma produção discursiva acadêmica ainda bastante centrada nas zonas urbanas e o litoral da Bahia? Mais um caso da comercialização oportuna da cultura afrobrasileira em termos redutivos e folclorizantes? Ou um simples reflexo da exclusão contínua do sertão dos discursos sobre baianidade? São perguntas que merecem mais atenção.

A subjetividade de uma identidade social é marcada pela maneira que um grupo se define em relação ao olhar dos grupos vizinhos (MUNANGA, 2009). Na geografia racializada da baianidade, o semiárido baiano representa o lugar do 'outro' e do 'não-baiano'. Se a 'Bahia' é litoral e cultura afrobaiana, o semiárido é o lugar do mestiço e da seca. Esse binário discursivo montado pela 'baianidade' repercute na concepção musical do semiárido. Sua paisagem musical assume diversas configurações na imaginação popular, abrangendo o forró, toadas, aboios e ranchos, mas raramente inclui o samba. No seu livro *Terreiros de Samba-Chula* (2015), o músico Roque Ferreira apresenta uma formulação comum da dicotomia Bahia-Semiárido ainda muito presente na escrita popular, quando decreta:

> Negro retinto o sertão só conheceu de gotejo, um e outro adquirido em leilão de fugido ou comprado no mercado negreiro formal. Esses poucos africanos encontravam serventia no trabalho doméstico e no plantio de feijão, arroz, mandioca, milho, algodão e alguma cana. No vaquejado vigorou uma gênese itinerante de cafuzo, mameluco e algum cabra e mulato [...] A música no sertão foi o aboio, que o árabe-islâmico ensinou ao pastor espanhol. Esta cantilena moura, toada lamentosa e de acentuadas interjeições até o chamamento langoroso, fez do coração do vaqueiro pátria e entrou para os ranchos e bumbas... A música do Recôncavo foi o batuque transformado em Samba-Chula [...] (p. 33).

Além da clara divisão das duas regiões pelas dicotomias Recôncavo-Sertão, Negro-Mestiço e Samba-Aboio, a palavra chave para desvendar a constatação de Ferreira é 'sertão'. Aqui 'sertão' abrange uma gama de clichês sociohistóricos e culturais resumidos pelo termo 'nordestinidade' (VASCONCELOS, 2007). As suas caracterizações fundamentam os mitos

[80] Cf., por exemplo, o site http://bahia.com.br/viverbahia/cultura/samba-de-roda/.

discursivos raciais que definem 'sertão': a minimização da amplitude da escravidão no semiárido, a negação de comunidades quilombolas e a soberania migratória afrobaiana, a negação da cultura afrobaiana e a marginalização de negros nos arquétipos sertanejos como 'o vaqueiro', 'o mineiro', 'o jagunço', ou até 'o coronel'[81]. A construção de 'sertão' representada por Ferrira acaba afirmando o senso comum racial do semiárido: a quase inexistência do povo afrobaiano, e por consequência, sua cultura na identidade do semiárido.

Há dois conceitos na palavra 'sertão' que parecem justificar a exclusão do samba da história do semiárido de modo geral - um geográfico e outro sociohistórico. Em relação aos significados geográficos de 'sertão', existem inúmeras associações, muitas vezes contraditórias, na história do seu uso. No Brasil, o sertão associou-se fortemente à região nordestina brasileira onde, em termos ecológicos e climáticos, seu sentido se tornou sinônimo para seca e caatinga. A paisagem do sertão, nessa acepção, é visto como lugar longínquo, despovoado e de difícil acesso (FEIRREIRA, 2004, p. 30). Esse sertão, enquanto interior indômito e inexplicado, também manifesta o poder de moldar seus próprios habitantes através de 'forças telúricas' (BLAKE, 2011). Quem é do sertão, o sertanejo, é formado por essas condições climáticas, pobre e sofrido, mas resistente e duro. No cerne do debate sobre a identidade nacional durante o século XX, a construção do caráter racial do 'sertanejo' é central à racialização da região.

A construção da imagem do sertão em que sua identidade afrosertaneja é negada não aconteceu por coincidência. Após a abolição da escravidão, intensificou um debate sobre o caráter racial do Brasil (MUNANGA, 2010). Elites brasileiros, na sua maioria de descendência europeia, entenderam a difusão de sangue indígena e negra na população como uma ameaça à nação. Enfrentaram um problema agonizante: a população brasileira, na sua grande maioria, não se conformava ao ideal branco. Então, como reconciliar a herança racial brasileira com o suposto progresso do país? O consenso entre elites intelectuais do início do século XX seria a adoção do um modelo civilizador representado pelo Sul e Sudeste do país, com sua indústria moderna, poder económico e político, e população majoritariamente europeia (VASCONCELOS, 2007, p. 42). A realização deste ideal seria executado pela arianização do sangue brasileiro, incentivando a migração europeia para o Brasil e, ao longo das gerações, a diluição do sangue negro, i.e. a marca da raça, pela miscigenação. Nesse contexto, o Norte do país, onde predominava a herança negra e indígena, ainda marcado por extrema desigualdade social e descaso político e económico, teria sua marginalização e

[81] Um exemplo histórico que contraria essa imagem: Dias Coelho, o primeiro coronel negro da Bahia, na região do Morro do Chapéu.

declínio racializados. Seu 'defeito' racial torna-se a causa do seu suposto atraso e imoralidade, e simboliza um passado a ser aniquilado.

A partir dos anos 20, políticos e intelectuais do Norte do país, sentindo-se excluídos do discurso sobre nação, reconstituíram o Movimento Regionalista do Norte-Nordeste (VASCONCELOS, 2007, p. 41), e assim fizeram uma contraproposta identitária: a 'nordestinidade'. A nordestinidade buscou unificar os estados do então chamado 'Norte' do pais sob a bandeira de uma nova região nordestina, o 'Nordeste', e a ressignificação da cultural rural dos seus habitantes. O arquétipo deste brasileiro nordestino seria fabricado no ideal do 'sertanejo', morador típico da região semiárida. O sertanejo seria um forte, resistente e sabido, que supera as dificuldades do clima. Carregaria uma feição racial de um mameluco ou caboclo – uma mistura entre sangue europeu e indígena – bem alinhado às ideias de mestiçagem predominantes da época e, por tanto, símbolo do *verdadeiro* brasileiro. Porém, a proposta do sertanejo como ícone da alma brasileira foi predicada na negação do sangue negro na sua constituição genética. Essa imagem do sertanejo forte e mestiço seria veiculada ao longo do século XX por intelectuais, escritores e artistas[82]. Embora não apagasse a duradoura imagem do sertanejo como um agricultor atrasado e inculto (VASCONCELOS, 2007, p. 48), a ideia do 'sertanejo nordestino' teria enorme peso cultural no Brasil. Ambas as imagens, porém, seriam longe de representar a diversidade sociocultural presente na região conhecida como 'sertão', cuja pluralidade cultural e racial atravessa nove estados do Nordeste.

A região do Piemonte da Diamantina, no centro-norte do semiárido baiano e *lócus* da minha pesquisa, é localizada integralmente dentro da região considerada 'sertão', porém é um lugar de diversas quilombolas[83], comunidades rurais multirraciais e muito samba. O samba de roda predomina na zona rural do Piemonte. Se fosse defini-lo em sua essência, independente das regiões racializadas da Bahia, poderia dizer que *é a música que melhor fundamenta e expressa a experiência rural baiana*. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a exclusão histórica do semiárido do discurso sobre a identidade baiana, a negação do alcance e a influência da cultura afrobaiana no sertão e o grande número de 'pequenos mundos de samba' que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio do estado.

---

[82] Luiz Gonzaga, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Patativa do Assaré, entre outros, cf. VASCONCELOS, 2007, p. 54

[83] Para uma lista das comunidades quilombolas certificadas e outras com processos abertos na Bahia, cf. http://www.palmares.gov.br/

Referências

AMOROSO, Daniela. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. 230 f. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ARAÚJO, Nelson. **Pequenos mundos**: um panorama da cultura popular da Bahia. Tomo II. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1988.

BLAKE, Stanely. **The vigorous core of our nationality**: race and regional identity in northeastern Brazil. University of Pittsburg Press, 2011.

CARMO, Raiana. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impacto no samba de roda do Recôncavo baiano**. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

DORING, Katharina. **Cantador do chula**: o samba antigo do recôncavo.1. ed. Salvador: Pinaúna Editora, 2016.

_____. Raízes do samba de tocos: o samba de roda do recôncavo e o samba rural do agreste. In: **Tambores e Batuques** – Circuito 2013/2014 (Sonora Brasil). Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013. p. 38 – 49.

FERREIRA, Jerusa. Um longe perto: os segredos do sertão da terra. **Légua & meia: revista de literatura e diversidade cultural**, Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 25-39, 2004.

FERREIRA, Roque. **Terreiros de samba-chula**. Salvador: Fast Design, 2015.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: Edufba, 2015.

ICKES, Scott. Salvador's Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the Aesthetics of Baianidade, 1945-1955. **The Americas**, v. 69, n. 4, p. 437-466, 2003.

LIMA, Ari. Tradition, History and Spiral of Time in the Samba de Roda of Bahia. In: TILLIS, Antonio. (Ed.) **(Re)considering blackness in contemporary Afro-Brazilian (con)texts**. New York: Peter Lang, 2011. p. 27-45.

MUNANGA, Kabengele. **Resdiscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOBRE, Cassio. **Viola nos sambas do Recôncavo baiano**. 2008. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PARANHOS, Adalberto. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico ao samba de todas as cores. In: GOMBERG, Estélio; MANDARINO, Ana. **Racismo**: olhares plurais. Salvador: Edufba, 2010.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, Márcia. (Org.) **Samba de roda do Recôncavo baiano**. Brasília: Iphan, 2006.

SEGATO, Rita. Raça é signo. In: AMARAL JR, Aécio; BURITY, Joanildo. (Org.) **Inclusão social, identidade e diferença**: perspectivas pós-estruturalistas de análise social. São Paulo: Annablume, 2006. p. 215-235.

SANTOS, Jocélio. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio. (Org.) **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paul: Dynamis, 1997.

VASCONCELOS, Claudia. **Ser-tão baiano**: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

WADDEY, Ralph. 'Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the Recôncavo of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review**, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

_____. 'Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the Reconcavo of Bahia (Brazil) Parte II: Samba de Viola. **Latin American Music Review**, v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MUSICAIS E PROFISSIONAIS NA CENA MUSICAL INDEPENDENTE DO RIO GRANDE DO SUL

Clarissa Figueiró Ferreira[84]
clarissaviolino@yahoo.com.br

Resumo: Através das novas formas de financiamento e realização dos trabalhos musicais na atualidade, independentes dos sistemas tradicionais de produção, surgem diferentes conteúdos musicais integrantes do mosaico mercadológico da fonografia sul-rio-grandense atual. Este recente panorama demarca novas possibilidades de construção de identidades musicais e também profissionais. Compreender como músicos gaúchos do cenário independente atual agenciam-se no mercado musical construindo identidades musicais e profissionais é o objetivo da pesquisa em andamento. Como característica dessa nova configuração está a produção em rede, através do entrecruzamento de músicos de diferentes localidades. Este novo enquadramento faz com que sejam questionadas posições de centro e periferia, como o sudeste como centro da produção artístico musical, e a capital como principal centro comercial. Soma-se a esta nova configuração também a fragmentação da mídia dominante e a abertura a novos canais de comunicação independentes. A hibridização de elementos culturais diversos, como o jazz e o choro, o afrobeat e o rock, é a principal característica da música realizada atualmente no estado. Esta pesquisa, além de realizar uma etnografia colaborativa, contribui na formação de conhecimento sobre o segmento independente atual que apesar de endógeno, elucida formas de entendimentos de representações de identidade através da música feita no sul do Brasil atualmente. A realização desta também é motivada em desconstruir o entendimento de que a cultura gaúcha hegemônica seja algo dado e natural e mostrar como ela foi criada e idealizada em meio a movimentos de regionalismos no Brasil e demais interesses implícitos que buscaremos elucidar, a partir da ênfase aos entendimento destas novas vias de independência que hoje se configuram.

Palavras-chave: música independente; identidade musical; financiamento coletivo

Abstract: Through the new forms of founding and achievement of the musical works in the present time, independent of the traditional systems of production, different musical contents appear integrating of the mercadological mosaic of the current riograndense phonography. Understanding how gaucho musicians from the current independent scenario are organized in the musical market by building musical and professional identities is the goal of the ongoing research. As a characteristic of this new configuration is the network production, through the cross-linking of musicians from different locations. This new framework causes central and peripheral positions to be questioned, such as the southeast as the center of musical artistic production, and capital as the main commercial center. Added to this new configuration is also the fragmentation of the dominant media and the opening to new independent communication channels. The hybridization of diverse cultural elements, such as jazz and choro, afrobeat and rock, is the main characteristic of music currently performed in the state. This research, in addition to performing a collaborative ethnography, contributes to the formation of knowledge about the current independent segment that, although endogenous, elucidates ways of understanding identity representations through music made in southern Brazil today.

Key-words: Independent music; musical identity; crowd founding.

[84] Doutoranda no PPGMUS da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Apresentação

Em uma época de deslocamentos fluidos, e distâncias aparentemente mais curtas, devido à conjuntura da pós-modernidade, se acentua a busca em compreender as identidades dos agentes sociais. Este fato foi uma das conclusões que cheguei sobre a cultura gauchesca ao pesquisar no curso de mestrado[85] (2012-2015) o segmento da música regional gaúcha, onde pude constatar um reavivamento e recriação, por parte de diversos agentes sociais, de uma ideia de "autenticidade gaúcha" a partir da década de noventa, em discordância com o surgimento da nomeada "tchê music" que era apresentada como uma mistura de ritmos regionais, como o vanerão e o chamamé, com ritmos nacionais como o axé, pagode e funk. Nesta pesquisa as questões de mercado da música eram seguidamente evidenciadas por parte dos interlocutores, explicitando uma demanda em compreender como se estruturavam as condições e agenciamentos do mercado da indústria cultural.

Há mais de um século a música sul-rio-grandense movimenta a indústria fonográfica do país, principalmente nos limites geográficos do estado. No entanto, parece que até hoje as questões mercadológicas, envoltas em ideologias sobre o "verdadeiro gauchismo", ainda não estão bem maturadas e causam inúmeras discussões sobre a legitimidade desta construção identitária e sua relação com a indústria cultural. No campo de estudo a que esta pesquisa se desenvolverá, a questão da identidade cultural como preservação de um passado mítico é fortemente presente, e envolve a criação de bens materiais e simbólicos, a partir do entendimento do que seria "verdadeiramente" representado como gaúcho.

Assim, os conflitos existentes entre a renovação de práticas consideradas tradicionais no universo da "música gaúcha", e a manutenção de padrões musicais, tidos como "autênticos" a essa cultura, ou seja, o conflituoso binômio: "tradição X modernidade" expresso pelo senso comum e reconhecido pelos agentes do meio musical gauchesco, constituem-se como uma temática desta pesquisa, a partir do entendimento dos significados simbólicos assumidos pelo grupo de pessoas atuantes como criadores e consumidores deste universo musical.

Conjuntamente, atualmente podemos observar um crescente números de trabalhos realizados de forma independente no cenário musical do Rio Grande do Sul. Diferente do que ocorria até então, desde os primeiros registros fonográficos do estado que estavam vinculados

[85] FERREIRA, Clarissa. Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós) modernidade (re)construindo o "gaúcho de verdade. Dissertação de mestrado, Musicologia/ Etnomusicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/101270/000930704.pdf?sequence=1. 2015.

à gravadoras, o século XXI começa a mostrar uma nova configuração de mercado. Destas mais recentes possibilidades, que envolvem novas formas de financiamento e realização, surgem diferentes conteúdos musicais integrantes do mosaico mercadológico da fonografia sul-rio-grandense atual. Este recente panorama demarca novas possibilidades de construção de identidades musicais e também profissionais. Compreender como músicos gaúchos do cenário independente atual agenciam-se no mercado musical construindo identidades musicais e profissionais é o objetivo desta pesquisa, em período de realização.

Novas conjunturas do mercado fonográfico

O financiamento coletivo e o financiamento público, através de leis de incentivo fiscal, têm cada vez mais sido usados como formas de realização dos trabalhos fonográficos, fenômeno este causado pela crise das gravadoras à partir da década de 90 com o aumento da pirataria. A independência dos sistemas tradicionais de produção fonográfica faz com que apareçam novas expressões musicais, que possivelmente não teriam liberdade e condições de serem produzidas. Como pude constatar em minha pesquisa de mestrado a partir dos relatos de músicos atuantes no segmento da música intitulada como "campeira" no Rio Grande do Sul, as escolhas estéticas do fazer musical do segmento seguiam uma lógica do que se construiu como um entendimento de uma sonoridade gauchesca. Dentro deste senso comum sobre a forma de representar uma identidade gauchesca, devido ao estável mercado que assim se apresentava a quem reiterava essas características, muitos músicos afirmaram não terem liberdade quanto às representações estéticas de suas composições, ou seja, terem que enquadrar-se para serem reconhecidos e fazerem parte do sistema mercadológico.

Porém, como podemos observar, atualmente a abertura para novas formas de financiamento e realização de projetos musicais fonográficos, abre o caminho para a construção e expressão de novas identidades musicais e profissionais. Exemplos disso são as atuações recentes de músicos que anteriormente eram vinculados com o gauchismo, mas que atualmente expressam-se de forma híbrida em seus trabalhos independentes, trazendo e mostrando influências das mais diversas como do jazz e do choro, mostrando-as a partir da linguagem musical utilizada, instrumentação e sotaque, outras formas de entendimento diferentes daquela construída socialmente como uma "sonoridade gauchesca". Como exemplo podemos citar o grupo Instrumental Picumã, composto de músicos atuantes no segmento nativista, que em 2016 lançou seu primeiro álbum através de financiamento coletivo realizado pela internet. Em suas composições mesclam e explicitam suas diversas influências musicais, como o jazz e uma possível sonoridade latino-americana.

Outra característica dessa nova configuração é o entrecruzamento de músicos de diferentes localidades, construindo uma produção em rede. Este novo enquadramento faz com que sejam questionadas posições de centro e periferia, como o sudeste como centro da produção artístico musical, e a capital como principal centro comercial. Soma-se a esta nova configuração também a fragmentação da mídia dominante e a abertura a novos canais de comunicação independentes, num processo citado por alguns estudiosos como período "pós-mídia" (GUATTARI, 1987).

A hibridização de elementos culturais diversos, como o jazz e o choro, o afrobeat e o rock, é a principal característica da música realizada atualmente no estado, ficando difícil encaixá-la dentro de um segmento ou gênero específico. Um exemplo desta característica é o trabalho do músico Pedro Ribas, onde a cultura gauchesca, reconhecida como "campeira", é fortemente evidenciada juntamente com a capoeira, explicitando uma mestiçagem cultural de duas culturas até então dicotômicas.

Nas cenas musicais independentes são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas (conexão com expressões musicais que circulam em lugares distintos do planeta e através da internet) e a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos. Da mesma maneira que a música faz parte do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida (ou consumida) gerando implicações sobre o desenvolvimento regional, bem como sobre identidades coletivas. Mesmo as práticas musicais desterritorializadas, quando relacionadas aos seus locais de consumo, seja como música gravada ou ao vivo, acabam negociando de maneira dialógica e tensiva com os tecidos urbanos em que se materializam. Compreender esse laço afetivo entre indivíduos e a música e como isso está atrelado aos modos como são construídas as relações culturais no espaço urbano é um importante passo para entender as práticas musicais inseridas nas relações sociais atuais.

O fato do consumo musical ser individualizado, pelo menos até o momento atual em que existe ainda uma clara hegemonia da música gravada, não significa que não ocorra também uma contaminação dessa experiência no espaço público. Segundo Herschmann, a música sempre teve uma função coletiva, e mesmo quando comparamos discos e revistas ou escutamos rádio fazemos isso com o objetivo também de nos sentir parte de uma determinada coletividade que compartilha gostos e códigos sociais (2007, p.75). Podemos nos perguntar: ver concertos ou assistir shows na televisão são realizações específicas do âmbito público ou privado?

Reconhecendo a cena independente de Porto Alegre

Dá-se a autoria do primeiro disco realizado de forma independente no estado do Rio Grande do Sul ao músico Nelson Coelho de Castro. O disco foi gravado entre maio de 1980 e agosto de 1981, com as horas disponíveis de uma indenização da empresa ISAEC que fechara sem concluir a produção. Entretanto era necessário dinheiro para a prensagem, produção de arte (gráfica da capa e contra-capa, o encarte com as informações técnicas e letras), a distribuição e a divulgação nas mídias e comercialização (lojas, execuções públicas), enfim as etapas nas quais os artistas não se envolvem quando contratados por uma empresa major. Para que o LP realmente pudesse alcançar o público, Nelson deveria assumir todas as etapas do processo. O compositor conta que ligou para as pessoas para oferecer o disco, comercializando-o "boca a boca". A ideia de captar fundos junto a seu próprio público, partiu de uma publicação literária que utilizou a nota promissória como garantia de compra de um produto (artístico) e seu posterior recebimento. Através de um bônus oferecido ao público o artista inaugurou a venda antecipada.

> Foi uma quebra de paradigma. Mas depois muitos músicos seguiram o mesmo caminho. No Rio Grande do Sul, a gente fabrica o calçado pra poder caminhar. Não há uma indústria fonográfica forte. E as poucas que existem têm outro foco, outro objetivos. (Nelson Coelho de Castro em BRUM, 2012).

Percebeu-se um caráter de criação coletiva no processo de produção artística, onde o "receptor" (ou público) é convidado a participar concretamente, sendo denominado de "cooprodutor", inclusive com seus nomes creditados na contra-capa do LP, totalizando 200 "cooprodutores"como foi o caso do disco *Juntos* de Nelson.

Desde 2013 foram criados cinco selos de produção musical independente, são eles: 180 Selo Fonográfico (Passo Fundo), cujo principais artistas: Frank Jorge, Suco Elétrico, Gross, Edgard Scandurra, Cachorro Grande, O Terno, Mustache e os Apaches; Lezma Records (São Leopoldo), principais artistas: Supervão, Moldragon, The Gentrificators, Chimi Churris e Siléste; Ué Discos (Santiago) Principais artistas: Fantomaticos, Marcus Manzoni e Beto Stone; Umbaduba Records (Porto Alegre), principais artistas: Não ao Futebol Moderno, Deathbycolt e Enchente; Honey Bomb Records (Caxias do Sul), principais artistas: Catavento, Cuscobayo e Bike.

Atualmente, há diversos sites especializados em promover o financiamento coletivo, e inúmeras formas de produção, como o inovador plano da banda *Apanhador Só* de Porto Alegre. Seu financiamento coletivo iniciou, num primeiro momento, com o levantamento de

verba necessária pra compra de um veículo, de um reboque e dos equipamentos que faltavam para a realização de turnê. Após, esse veículo foi vendido pra bancar a gravação do disco. Dessa maneira, o projeto viabilizou turnê e álbum de uma só vez. Também é destacável neste projeto a forma com que foram pensadas essas apresentações em formato "Na sala de estar", realizadas em residências privadas, de fãs e acompanhadores da banda, com evento aberto ao público, provocando uma aproximação de artistas e público. Este é outro paradigma quebrado que podemos refletir ao limitar o distanciamento do ser artístico com o público, conceitos estes criados socialmente.

Temas como diversidade sexual, ecologia e preocupação com demandas sociais urbanas podem ser vistos em grande parte dos artistas que hoje se baseiam em redes culturais independentes. Os movimentos sociais certamente também tem contribuído muito nesse processo, fazendo com que os músicos comecem a pensar mais no que é música e para quem ela é feita, dando espaço a grupos que antes não tinham voz. Outra questão importante é a liberdade de expressão, que intensifica a produção artística na cidade e faz muitas pessoas quererem participar dessa transformação social que vivemos.

A formação de músicos provenientes dos cursos de música popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da universidade IPA, podem ser sinalizados como os principais fomentadores e impulsionadores do fortalecimento da música instrumental em Porto Alegre, assim como o convívio com diversas vertentes, surgindo focos em jazz, afrobeat, post-rock e muitas outras misturas.

A partir das questões incitadas anteriormente à respeito da música independente do Rio Grande do Sul, podemos pensar em possíveis indagações a serem respondidas na pesquisa: Qual o papel do músico neste novo contexto de produção independente? O músico atua como membro útil da sociedade ou está distanciado de seus contemporâneos? O criador é atuante como testemunho de sua época ou relata uma comunidade imaginada?

Por meio das várias funções e espaços do fazer musical independente do Rio Grande do Sul, dialogaremos sobre o entendimento dos compositores contemporâneos, integrados ou não ao gauchismo que busca "autenticidade", acerca de questões ideológicas e de mercado relacionadas às suas práticas musicais. Portanto, os personagens, entre cantores, compositores, instrumentistas e produtores culturais, com atuação no cenário musical independente do Rio Grande do Sul, traçarão um diálogo sobre as representações das identidades e seus agenciamentos, incitados pela troca realizada na etnografia.

Longe de mapear as possibilidades de expressão da música do Rio Grande do Sul, esta pesquisa etnográfica abordará as possíveis conexões em níveis locais (regionais) e as redes

afetivas, e de políticas identitárias nacionais e internacionais. Ou seja, o intuito é refletir sobre a construção de redes, pontes ou muros culturais entre Rio Grande do Sul e o restante do mundo das representações sonoro-musicais existentes no estado. Assim, diferentes práticas musicais estão interligados a uma rede particular que configura no território do estado uma rede mais ampla apoiada na diversidade. Portanto, não buscamos "raízes", buscamos demonstrar que tais grupos citados foram criados como reações paralelas, de diferentes épocas, ideologias e influências por meio de trocas sociais, culturais e comercias.

O conceito de cena musical

Consumir música hoje é estar conectado a uma rede cultural. Mais do que entretenimento, sua apreciação está ligada a uma série de práticas políticas, econômicas, culturais e sociais que envolvem músicos, produtores, críticos e consumidores. A música é consumida em espaço urbano através das cenas musicais. A ideia de "cena" foi pensada para tentar da conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos.

O primeiro uso remete à década de 40, quando o termo foi criado por jornalistas norte-americanos, para caracterizar o meio cultural do jazz, de modo a abranger a movimentação em torno do gênero musical. Bandas, público, locais de shows, produtores culturais, críticos, gravadoras, entre outros atores sociais, todos estavam sendo englobados dentro do universo denominado cena musical. Segundo Andy Bennet e Richard Peterson, nos primeiros anos, jornalistas aplicaram o termo em muitas situações

> Esse discurso jornalístico não serviu somente para descrever a música (...) mas também funcionou como uma fonte cultural para os fãs de gêneros musicais particulares, habilitando-os para forjarem expressões coletivas como 'underground' ou 'alternativo', e identificar distinções culturais com o 'mainstream'. (2004, p. 02).

O termo "cena" se popularizou e foi largamente utilizado por jornalistas, nas décadas de 80 e 90, para conceituar as práticas musicais presentes em determinados espaços urbanos e seus desdobramentos sociais, afetivos econômicos e culturais. Geralmente, quando existe certa efervescência na produção musical em determinado local, ela é logo nomeada, ou legitimada, pelo discurso da crítica cultural, que procura delimitar a existência de uma cena em torno de expressões musicais distintas.

Atentando para essa realidade, o primeiro pesquisador a propor a análise das cenas como um conceito que permitia a compreensão mais ampla de parte das práticas musicais

atuais foi o canadense Will Straw. De acordo com a primeira definição de Straw, cena musical é "um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação" (1997, pg. 494).

Se, em um primeiro momento os textos de Straw pareciam muito ligados às práticas locais, por outro lado não podemos deixar de lembrar, que cenas como o Mangue Beat do Recife permitiram a conexão da música produzida nesses locais aos espaços globalizados do circuito cultural de consumo da música. Como todo conceito produtivo, a ideia de cena teve de ser ampliada para abarcar as transformações que atingiram o mundo da música ao longo da primeira década do século XXI. Avançando sobre o conceito proposto por Will Straw, o professor de Sociologia da Universidade de Survey, Andy Bennett, e o professor de Sociologia da Universidade de Vanderbilt, Richard Peterson, propuseram uma classificação das cenas de acordo com seu tipo, alcance e formação, levando em consideração o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, das redes sociais e o aumento da complexidade das relações entre elas. De acordo com os autores, as cenas são três tipos de: local, translocal e virtual. O que pressupõe levar em consideração,

> (...) relação orgânica entre a música e a história cultural local e as maneiras nas quais a cena emergente usa a música apropriada via os fluxos globais e redes para construir narrativas particulares locais (BENNET & PETERSON, 2004, p. 07).

Ou seja, cenas locais apresentariam práticas musicais restritas a determinada localidade e práticas especificas ligadas à tradição cultural. As cenas translocais são uma gradação das cenas locais. As relações sociais, econômicas e culturais tornam-se mais complexas e o intercâmbio de informações entre diferentes localidades se evidencia.

Segundo Freire Filho e Fernandes, a utilização do conceito de cena permite escaparmos de uma descrição mais restrita da mecânica da experiência sociomusical, ampliando o escopo da análise, passando a considerar a rede de afiliações mais ampla que permeia atividade musical. Lançar mão do conceito de cenas musicais, como moldura analítica para o estudo da lógica de formação das alianças, no campo da experiência musical independente da cidade, pode ajudar a capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana (2006, p. 33)

A ideia de que as cenas possibilitam a materialização da música nos espaços urbanos está alicerçado na afirmação de um processo de midiatização que não pressupõe mais uma separação entre atores sociais e meios. Na verdade podemos supor que o que caracteriza uma

cena musical são as interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida.

Plano Etnográfico

Para a realização da pesquisa etnográfica além de acompanhar performances musicais e gravações em estúdio dos músicos envolvidos nos mundos musicais propostos pela pesquisa, pretendo explorar o diálogo de alteridade, buscando na diferença a complexidade das construções identitárias da pós modernidade. Com o objetivo de explorar essas dimensões comunicativas, busco através de entrevistas discutir sobre as relações ideológicas e comerciais envolvidas nos fazeres e percepções musicais dos entrevistados.

Para desenvolver essa relação entre compreensão e comunicação, planejo a realização de entrevistas em um canal na internet onde possa ser compartilhado com o público, pensando assim em uma pesquisa colaborativa, onde sugestões da comunidade no andamento da pesquisa serão levadas em consideração para o segmento da mesma. Além do formato de podcast, o material dos episódios será transcrito no blog Gauchismo Líquido, idealizado em 2014 com a finalidade de incitar o debate sobre o tema. Desta forma, buscaremos tecer uma rede de ideias e posições sobre o fazer musical independente atual.

Esta pesquisa, além de realizar uma etnografia colaborativa, contribui na formação de conhecimento sobre o segmento independente atual que apesar de endógeno, elucida formas de entendimentos de representações de identidade através da música feita no sul do Brasil atualmente. A realização desta também é motivada em desconstruir o entendimento de que a cultura gaúcha hegemônica seja algo dado e natural e mostrar como ela foi criada e idealizada em meio a movimentos de regionalismos no Brasil e demais interesses implícitos que buscaremos elucidar, a partir da ênfase aos entendimento destas novas vias de independência que hoje se configuram. Também, este debate objetiva construir entendimentos a respeito das transformações culturais do mundo contemporâneo, em uma época de deslocamentos fluidos e distâncias aparentemente mais curtas, devido à conjuntura do mundo globalizado, onde se recorre à busca em compreender as identidades dos agentes sociais.

Considerações finais

A produção e realização desta pesquisa se faz fundamental por apresentar ao restante do Brasil práticas musicais ocorrentes no sul e envoltas de entendimento cultural e ideológico que dificilmente atravessa as fronteiras do estado, apesar da circulação excessiva de bens materiais e culturais atualmente em suas fronteiras. Também, através da realização desta

pesquisa amplia-se a possibilidade de reflexão sobre os temas trazidos, tornando a construção de conhecimento mais efetiva e dialógica.

Nestes episódio provenientes da pesquisa etnográfica, estarão presentes relatos da pesquisa de campo, os acontecimentos cotidianos dos fazeres musicais do Rio Grande do Sul, como shows e gravações, e as entrevistas com os agentes convidados.

Referências

BENNET, Andy e PETERSON, Richard A. Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual. Nashville, Vanderbilt University Press. 2004.

BRUM, Letícia Morales. Juntos, o primeiro disco gaúcho independente. XI Encontro Estadual de História, 2012. Disponível em: http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346275304_ARQUIVO_JUNTOSoprimeirodiscogauchoindependente.pdf.

FERREIRA, Clarissa. Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós) modernidade (re)construindo o "gaúcho de verdade. Dissertação de mestrado, Musicologia/ Etnomusicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/101270/000930704.pdf?sequence=1.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: Freire Filho, João; Janotti Jr., Jeder. (Org.). Comunicação e música popular massiva. Salvador: Edufba, 2006, v. , p. 25-40.

GUATTARI, Félix. Revolução molecular: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HERSCHMANN, Micael. Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

RETOMADAS PATAXÓ: LÍNGUA, TERRA E CANTOS

Cosme Araujo dos Santos
Nayara Pataxó
Paulo Roberto de Souza
Ramon Rafaello de Souza Castro
Rosangela Pereira de Tugny
Sirleide Batista Lopes
Victor André Martins de Miranda

Resumo: Este trabalho surge de uma colaboração do grupo Atxohã com os bolsistas da UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia) do Programa PROEXT: "Arte, história e língua maxakali-pataxó: educação pública intercultural e integral na região Sul da Bahia". Além de cursos de Formação Continuada dos Professores Indígenas relacionados com a pesquisa que busca trabalhar as relações culturais e linguísticas entre os povos Pataxó e Tikmũ'ũn Maxakali, o projeto visa a formação de bolsistas estudantes da UFSB para atuarem na rede de educação básica atendendo à lei 11.645. Ao promover a construção de instâncias de reelaboração linguística e histórica conjunta entre os povos Pataxó e Tikmũ'ũn, esta experiência, que traz os bolsistas, estudantes da UFSB, para o centro de uma luta cotidiana pelo direito à terra junto com os colaboradores pataxó, promove várias reflexões conjuntas sobre os elos das práticas sonoro-musicais com a resistência histórica dos povos originários. O formato deste trabalho reflete esta colaboração entre estudantes não indígenas e pesquisadores e especialistas indígenas, e trata das experiências de retomada da língua, do território e sua relação com a música. Esse processo de retomadas é constituído de diversas relações que ultrapassam a barreira do tempo, revitalizando conhecimentos ancestrais que permanecem vivos na memória dos mais velhos e na luta da comunidade.

Palavras-chave: a luta Pataxó pela terra; a retomada da língua; o canto nas retomadas.

Abstract: This text rise up from collaboration between the group Atxohã and UFSB's students, which ones are part of PROEXT program: "Art, history and language maxakali-pataxó: integral and intercultural public education on South of Bahia region". Beyond_the Continued Formation course related to the research of the cultural and linguistic relations, between the Pataxó and the Tikmũ'ũn _Maxakali, offer to the Indigenous Professors, the project visa the formation of the students for work in the schools, attending the law 11.645. This project brings the students of UFSB to the center of the indigenous fight for the land and, together the pataxó contributors, promote reflections of the sonorous-musical link to the historical resistance of the originating peoples. The form of this work, reflects this collaboration between the pataxó professors and the UFSB's students, and the main subject of this text is the resumption of land experiences and the relation if the music.

Introdução: a reserva pataxó da Jaqueira (Porto Seguro – Bahia)

A longa luta dos Pataxó pelo direito às suas terras é, também, pela reinvindicação de uma existência cultural. A busca é por um território físico e um simbólico onde habita a possibilidade de exercer o modo de vida e as formas de socialidade Pataxó numa permanente construção que pode ser observada nas retomadas de terras realizadas nos últimos 30 anos. A

retomada da Reserva da Jaqueira se constituiu neste processo como um importante espaço para reafirmar a cultura pataxó, uma vez que é nele que surge o grupo Atxohã[86], responsável pela retomada da língua pataxó por meio de pesquisa, reuniões, debates, resistência e criação, envolvendo pesquisadores, anciãos, pajés, e toda a comunidade. Nesse processo de retomada da língua os cantos despenharam papel fundamental.

A retomada da área da Reserva da Jaqueira ocorreu no ano de 1997, quando as lideranças se mobilizavam pela demarcação da Terra Indígena de Coroa Vermelha. A área estava sendo ocupada pela empresa Góes Cohabita que alegava posse das terras enquanto degradava a mata extraindo madeiras, barro e areia. A situação de destruição das terras indignou a comunidade Pataxó de Coroa Vermelha que ocupou a área no dia 11 de outubro, contando com o apoio de outras aldeias, tais como Mata Medonha, Boca da Mata, Barra Velha e também com os Pataxó Hã Hã Hãe da aldeia Caramuru Paraguaçu. Três dias após a retomada, foi declarada pelo ministro da Justiça, Íris Resende, "de posse permanente indígena" a Terra Indígena de Coroa Vermelha, localizada entre Porto Seguro e Cabrália onde ficou incluída a Reserva da Jaqueira. (BOMFIM, 2012, p.67). Experiência com a música no processo de retomada das terras e da língua serão apresentadas inicialmente por três co-autores pataxó deste trabalho.

Retomadas

A nossa vinda até chegar aqui na reserva e todo esse processo do grupo de pesquisa vem desde criança, desde pequena: com a vivência na aldeia, com meus pais, meus irmãos mais velhos, a gente vem buscando esses conhecimentos.

Então fomos mantendo um pouco desses conhecimentos desde quando a gente morava lá em Barra Velha[87]. Depois fomos pra Boca da Mata[88] e aconteceu que lá meu pai foi assassinado por um fazendeiro e depois eu tive que vir pra Coroa Vermelha[89] morar com a minha tia. Dos 7 aos 8 anos de idade, fiquei morando com ela. Depois minha mãe veio, com meus irmãos também. Não tinha mais como viver lá na Boca da Mata, até mesmo pelas dificuldades que a gente vinha passando, então viemos pra Coroa Vermelha.

[86] O ATXOHÃ é um grupo composto por pesquisadores e lideranças Pataxós que estuda a língua Patxohã, através dele que se deu o atual processo de retomada da língua.

[87] A Aldeia Pataxó Barra Velha se situa entre os rios Caraíva e Corumbau e é considerada pelos Pataxó como "Aldeia Mãe". Conjuntamente com a Aldeia Boca da Mata, ocupa o território designado pela FUNAI, "Terra Indígena Barra Velha" situado no Extremo Sul do município de Porto Seguro.

[88] A Aldeia Boca da Mata situa-se na margem direita do córrego Cemitério, pouco acima de sua confluência com o Caraíva.

[89] A Aldeia Pataxó Coroa Vermelha se localizada no sítio histórico da Coroa Vermelha, entre a praia e a pista da BR-367, oito quilômetros ao sul da sede do município de Santa Cruz Cabrália e quinze quilômetros ao norte da do de Porto Seguro. Seu território abrange a Aldeia Reserva da Jaqueira e a área de Agricultura.

Aos 09 anos eu fui pra Minas Gerais, com um tio meu que veio aqui visitar a família, ele morava lá. Naquela época lá tinha Kanatyo Pataxó e outros que moravam ali junto, o Mangangá que é primo também. Lá a questão da cultura ainda é muito forte, Kanatyo, que a gente chama de Salvino, sempre foi um incentivador em Barra Velha da questão da cultura, da língua, das músicas, das danças e dos eventos culturais na aldeia. Quando Kanatyo foi para Minas ele continuou esse trabalho, da organização das músicas, mas também começou a ensinar a língua na escola. Assim vi uma grande diferença dos conhecimentos deles com os nossos aqui. As crianças já falavam um pouco na língua, os cânticos que a gente cantava em português, já tinham sido traduzidos para a língua que ainda não era *Patxohã*. Era Pataxó ainda.

Por eles viverem um pouco mais próximos dos Maxakali e por terem outros parentes que falavam um pouco mais a língua, foram pegando e desenvolvendo o trabalho. Quando Kanatyo foi ensinar na escola, as crianças já começavam desde pequenas a cantar os cantos. Isso me despertou curiosidade. Comecei a participar, junto com meus primos e primas da mesma idade. Começaram a me passar esses conhecimentos e eu participava cada vez mais.

Aos treze anos eu voltei pra Coroa Vermelha e quando eu cheguei, fui convidada por Irene para ensinar o que eu aprendi para os meus colegas na escola. Então comecei com as músicas, as palavras novas que eu tinha aprendido, falava mais ou menos umas duzentas palavras. Nem chegava a isso tudo, será que chegava? Quase isso mesmo! Eram bastante conhecidas as palavras aqui e eu comecei a trazer algumas novas que eu tinha aprendido. Os colegas começaram a querer aprender mais e eu comecei a ensinar aos treze anos. Eles chamavam, na época, "professora de cultura".

Então comecei a divulgar um pouco dos conhecimentos que aprendi, inclusive as músicas. Já tinha um grupo aqui que trabalhava a questão do dia dezenove de abril e quando chegava essa data a gente se organizava para poder também ensinar as letras que eu aprendi e daí fomos desenvolvendo.

Em 1997 foi quando conseguimos a demarcação da Reserva da Jaqueira[3] criamos uma organização de mulheres: eu a Jandaya, Nitxinawã, Zabelê[90] e outras também. Queríamos participar e ajudar os caciques. Entre 93 e 94 criaram o conselho de caciques com a gente também junto. A gente conseguiu ter esse espaço, de poder trabalhar junto com eles na questão das viagens para as outras aldeias e as retomadas. Fomos seguindo nessa luta. A Nitxinawã, a Jandaya, meus irmãos, a Sirleide, o Cocoy, Ajuru, Awoy, Arariba, Capimbará, Ttão, a mãe de Arissana, dona Pantera. Havia um grupo de umas 15 pessoas e **viemos ocupar a Jaqueira**. Moravam aqui apenas umas quatro famílias que estavam tomando conta da área para que ninguém entrasse. Nessa época foi quando viemos com esse objetivo de poder voltar a falar nossa língua, e retomar os rituais que já não eram mais praticados. Era só no dezenove de abril, que a gente comemorava. Não queríamos só esse dia para praticar nossos rituais e falar a nossa língua!

Em 1999 conseguimos criar um grupo de pesquisa. Anari, em Barra Velha, já vinha trabalhando com as músicas, as danças e a língua junto com Arawê e Conceição. Chamamos eles também pra fazer parte desse grupo de pesquisa para aprofundar mais nesses conhecimentos da língua, da história, e dos rituais. Criamos o grupo com mais ou menos quinze pessoas e tivemos a ideia de criar esse grupo nas aldeias que não tinham professores.

[90] Zabelê (Luciana Texeira) foi uma anciã Pataxó que lutou pela cultura e as terras do seu povo. Faleceu em 2012.

Fizemos um primeiro projeto pela ANAI (Associação Nacional de Ação Indigenista) e com ele conseguimos comprar um gravador e começamos a desenvolver mais: conseguimos coletar umas quinhentas palavras nessa época. Foi um trabalho de coleta mesmo: vinha um da Jaqueira, pesquisava lá em Barra Velha, o pessoal de Minas. Pedimos ao Kanatyo a lista de palavras deles. Então, fomos juntando e com esse pouco vocabulário que a gente tinha conseguíamos falar algumas frases. Esse grupo foi crescendo e a gente conseguiu se organizar. Veio a nova geração e aí já vieram os professores. Não era mais só eu, eram muitos outros também. *Patxohã* é a junção das palavras: Pataxó, Língua e Guerreiro.

(**Nayara Pataxó**, liderança indígena da aldeia da Reserva Jaqueira, depoimento gravado em outubro de 2016 na Reserva da Jaqueira).

***Atxuhum*, o espírito da linguagem**

O povo pataxó sofreu massacres que vêm acontecendo ao longo do tempo. Com a proibição de falar a própria língua alguns resistiram e deixaram algumas palavras. Começaram a fazer as músicas no português, contando a história do dia a dia, do que eles viam dentro da mata e para entrar em contato com os espíritos pedindo força e licença para entrar dentro da mata. Depois que veio o trabalho de revitalização do nosso idioma, a música também fortaleceu a nossa língua: começamos a traduzir músicas que os mais velhos cantavam em português para o *patxohã*, e isso fortaleceu mais o trabalho de pesquisa do nosso idioma.

O *Atxohã* é um grupo de pesquisa e de pesquisadores, do qual faço parte do grupo mas não diretamente. Faço uma pesquisa diferente. Já havia outras comunidades fazendo um trabalho dentro da aldeia, como Barra Velha. O pouco de palavras que alguns conheciam iam passando para os outros: alguns de Barra Velha foram para Boca da Mata e passaram os saberes que tinham, Kanatyo é um desses. Kanatyo quando foi para Minas criou uma comunidade e lá ele começou a fazer o trabalho de pesquisa, de buscar palavras em relatos de pesquisadores que passaram aqui muito tempo atrás.

Nayara nessa época - eu lembro que ela falava que 9 tinha anos - foi para Minas e lá ficou um tempo e aprendeu muita coisa. Quando ela voltou, com 13 anos, começou a dar aula em Coroa Vermelha. Lá arrumaram uma sala para ela, mas ela não trabalhava em sala de aula. Ela ensinava cantando. Dava aula de cultura: dos adereços, das histórias junto com as músicas. Na época, não surgiu a curiosidade de saber qual seria a tradução dessas músicas. Hoje tem ***Mirapé Tupã, Mirape Kowehe***, que é cantado em Barra Velha. Lá, ensinaram para os alunos, fora da sala de aula a dançar, bater o maracá e cantar essas músicas.

Com o passar do tempo veio essa retomada da Reserva da Jaqueira. A Reserva é um lugar de preservação e resgate da nossa cultura, um espaço criado com esse objetivo. Quando retomamos tínhamos que sobreviver aqui, praticando a nossa cultura e fortalecendo a busca dos conhecimento dos mais velhos. Ai surgiu a ideia de fazer um lugar também para trabalhar o turismo e nossa cultura como uma forma de sobreviver.

Aqui foi criado um grupo de pesquisa para estudar e procurar os mais velhos, catalogando as palavras. Começamos por aí, indo nas aldeias, registrando dos mais velhos, contando as

histórias, e como se falava. Depois desse trabalho veio a outra parte que foi ir nos museus, aprofundar na pesquisa cada vez mais, buscar alguns pesquisadores que passaram aqui há muitos anos atrás. Dentro disso fomos encontrando palavras que pertencem ao povo pataxó. Nessa época faziam parte do grupo de pesquisa: eu, Sirleide, a família dela, Matalawe, Awoi, Ajuru, Katão e outros. Teve um distanciamento, alguns foram arrumando empregos, mas Awoi, Ajuru e Matalawe arrumaram emprego diretamente naquilo, no trabalho de pesquisa. Saíram daqui e foram para a escola de Coroa Vermelha, eles que seguraram isso. Todo final de semana aos sábados, a gente ia para lá fazer análise das palavras e como elas seriam feitas.

A música ajudou nisso porque não tínhamos muita facilidade de falar o idioma uns com os outros, tipo fazer uma pergunta ou outra em *Patxohã*, ou mandar alguém fazer alguma coisa. Então, através das músicas, a gente foi começando a escrever, e com aquele escrever - a tradução das músicas - começamos a aprender, e aprendendo fomos fortalecendo as músicas. Aí as músicas foram sendo criadas aqui, foram sendo cantadas aqui na Reserva da Jaqueira. Outros parentes vinham, aprendiam a cantar também e já levavam para a sua comunidade. Lá eles começavam a cantar, procuravam algumas palavras e ali aprendiam a tradução.

Nessa época houve a reunião com as lideranças. As lideranças também correram atrás para que em todas as comunidades pataxó fosse escolhida uma pessoa responsável para o *Patxohã*. Dessa forma, foram levantando curiosidade nos outros parentes do entorno e eles começaram a criar música e a fazer tradução, fortalecendo cada vez mais nosso idioma.

Eu, com a idade de 15 para 16 anos, não tinha ligação direta com a mata, com a floresta. Vivia numa aldeia que não tinha mata nem floresta. Os mais velhos não sabiam falar a língua e quando eles cantavam não era no idioma. Quando viemos para aqui, onde começou a ser feito esse trabalho, buscamos estar mais em contato com o mais velhos, ouvindo as histórias deles. Comecei a entender a música, o que é a música.

Ele vai cantar: *no galhinho da oliveira onde a arara foi a pousar*, isso é uma história dele vendo, entendeu?: *no galhinho da oliveira onde a arara foi a pousar* e assim fez a música. Depois eu ouvi de um parente pataxó falando que quando nascia uma criança dentro da comunidade eles cantavam uma música, quando tinha um casamento eles cantavam uma música para aquele casamento e quando ele ia fazer um ritual mesmo, fechado, eles cantavam uma música pedindo força aos ancestrais, pedindo orientação, qual caminho seguir e com esses cânticos esses espíritos vinham e respondiam. Nem todos têm esse dom, mas alguns daqueles têm aquela visão diferente. Até eu mesmo não sabia como ele teve aquilo e, como eu falo, eu não sou pajé, mas tenho um pouco de ligação com essa questão espiritual.

Comecei a ouvir, a cantar e a entender as músicas, a andar na mata, ouvir as histórias dos mais velhos, a estar sempre cantando, buscando ali, usando um incenso e o maracá, fazendo aquelas atividades. O tempo que eu tinha eu ia lá e fazia.

Vieram algumas músicas, música que eu fiz que é para o pajé, para as crianças, agradecendo os espíritos por ter levado as crianças ali. Só uma música foi trazida para mim no acordado, no acordado ela veio para mim. Eu estava andando e começou alguma coisa a falar ali naquele momento. Antes eu carregava um caderno e uma caneta sempre comigo, e na mesma

hora que eu fui ouvindo eu fui escrevendo, escrevi em português. A música, ela não chega em *patxohã*, ela não é a coisa escrita é como um sentimento, entendeu? Não é como "escreva isso e isso" é uma coisa diferente que não tem como explicar. Com aquele sentimento eu fui escrevendo, mais ou menos, no caso, o que quer dizer a música, a tradução não é essa, mas vou dizer mais ou menos como ela é, a música diz assim:

Eu ouvi uma voz bem longe, me chamando

Eu não sei quem era, mas eu acho que era meus ancestrais

Meus ancestrais chorando, não de tristeza mas sim de alegria

Por saber que alguém naquela aldeia ouvia o seu chamado

Então essa música quer dizer o que? Ela é uma cobrança, uma cobrança que a gente lembre que eles existem, que estão ali. Para que a gente agradeça por tudo, que tenha pelo menos um respeito naquele momento de entrar na mata ou de arrancar uma árvore, que tenha respeito por eles, porque eles estão ali. Essa música quer dizer isso no meu entendimento.

Vou contar uma história: houve um parente aqui na aldeia da Coroa Vermelha, bem antigão mesmo, morreu com 85 anos. Antes dele morrer, chamou um rapaz e falou bem assim: "eu quero que você cante uma música indígena para mim", só que o rapaz não sabia cantar, "então começa a balançar o maracá e acende um incenso". O rapaz foi, pegou a almesca, trouxe, pegou a panelinha de barro, colocou, fez o incenso e ficou balançando o maracá. O velho ficou lá deitado e assim que ele terminou de balançar o maracá, que a fumaça foi, o velho já tinha ido. Ele tinha pedido que antes fizesse isso para ele, um ritual mesmo.

Existem esses cânticos, um cântico que a gente faz para luta e para guerra, no caso o *Marakatê* ou *Marakatxê*. Os mais velhos dançam com a borduna, um pedaço de pau que é a borduna, eles têm que dançar a noite toda batendo uma borduna na outra, é uma preparação para ir à guerra. Antigamente tinha muito conflito entre uma etnia e outra, com borduna, arco e flecha e lança. Então a preparação do povo pataxó era essa, eles cantavam a noite todinha. Batendo ali a borduna para ter resistência e força, uma preparação para ir a guerra.

(**Cosme Araujo dos Santos,** Tawá Pataxó, Presidente do Instituto da Reserva da Jaqueira e membro do Atxohã. Relato gravado na Reserva da Jaqueira e transcrita pelo PROEXT)

A centralidade das práticas musicais nas escolas pataxó

Os cantos são formas culturais presentes no quotidiano dos povos indígenas. E na etnia pataxó não é diferente, pois a música vem de muitas gerações. A música está presente nas retomadas dos territórios ancestrais, casamentos tradicionais, rituais sagrados e em todas as manifestações culturais da aldeia.

A música está sempre acompanhada das danças *Awe* ou *Toré*. Elas têm suas diferenças dependendo do momento que o povo está passando. Em uma retomada ou nas manifestações

de seus direitos, está a dança e música expressado fortemente, com pinturas corporais que trazem a força e a coragem em guerrear.

Na educação escolar usamos as músicas para transmitir os conhecimentos dos mais velhos. As mais antigas foram fundamentais no processo de resgate da língua do povo. Foi através dessas músicas - que eram cantadas em português com palavras no idioma - que se pôde buscar a tradução de muitas palavras junto aos mais velhos. As músicas e a danças indígenas são muito utilizadas como metodologia pelos professores de *Patxohã*.

As mais novas são escritas por membros da comunidade e alunos das escolas indígenas. Geralmente são todas escritas no idioma pataxó, com o avanço do grupo de pesquisa da *Língua, História e cultura Pataxó* denominado *Atxohã*. Houve um avanço significante destes cantos. Muitos usam este método para aprender a falar o *Patxohã*.

Nas escolas indígenas pataxó no mês de Abril, as músicas estão presentes em quase todo o mês, pois as escolas ensaiam as músicas, danças e as modalidades esportivas para apresentação nos jogos indígenas. Esta atividade é utilizada em várias escolas pataxó como ação ou projeto pedagógico que envolve todo o corpo docente, pais, alunos e comunidade. Porém a música é utilizada o ano todo durante a alfabetização e no ensino fundamental 1 (do primeiro ao quinto ano).

(**Sirleide Batista Lopes**, Waiã Pataxó, moradora, professora e diretora da Escola Indígena da Reserva da Jaqueira, Porto Seguro).

Território de linguagem e de cantos

Estes relatos demonstram a conquista do território de Coroa Vermelha e a Reserva da Jaqueira como um momento histórico fundamental na retomada da língua, no qual os cantos tornaram-se uma importante instrumento. Outras retomadas de terras pataxó se deram da mesma forma: com a retomada da língua e dos cantos. O trabalho de pesquisa do grupo Atxohã buscou a memória dos mais velhos para reconstruir o idioma e inseri-lo em processos educativos que transformaram a musicalidade em metodologia para o ensino da língua, que vem se fortalecendo a cada dia como expressão de resistência cultural e afirmação identitária.

Vimos aqui três diferentes instâncias da retomada da língua. As experiências de Nayara registram a formação inicial: a busca por uma organização coletiva e o processo de educação musical na dispersão de experiências e conhecimento. Nesse processo observa-se que o *patxohã* emerge como língua cantada. Tratou-se de retomar a língua juntamente com um conjunto de vínculos essenciais para a vida social e cosmológica pataxó. Mais do que uma mera ferramenta didática, a língua cantada se torna uma ponte que conecta os pataxó aos espíritos e à sua cultura ancestral. É nessa perspectiva que vemos o relato de Tawá que conta do que pode-se ver como um segundo momento da construção da língua - o restabelecimento

do contato com os espíritos ancestrais e a busca dos cantos como dispositivo de encontro. Nesse processo de encontro, retomada e criação o texto de Sirleide discorre acerca do terceiro estágio de retomada da língua: o ensino nas escolas e a passagem do conhecimento construído através da pesquisa e o contato com os ancestrais. Os três momentos não estão separados temporalmente, estes fazem parte de uma contínua construção de saberes e experiências expandidas no futuro e no passado. Nesses processos concomitantes a música possui papel central, sendo forma de conexão e sustentação das complexas relações que envolvem a retomada da língua.

Devido aos trabalhos de revitalização linguística desenvolvidos pelos pesquisadores indígenas, o *Patxohã* conta hoje com uma complexa estrutura sonora, lexical e gramatical, com números, meses, dias da semana, pronomes e preposições. Nesse processo, os educadores pataxó sistematizaram ferramentas de ensino, que por meio da música tornam mais acessíveis o processo de aprendizado da língua.

Entre os Pataxó, as práticas acústico-musicais configuram-se como eficazes ações sociocosmológicas. Através da musicalidade é possível transportar-se no tempo, reavivando memórias coletivas e palavras que, por muitas vezes, caíram no esquecimento das novas gerações. Portanto, o processo de sistematização e revitalização linguística tornou-se fundamental para que algumas palavras "desconhecidas" nas antigas músicas fossem traduzidas para o português. Além disso, surgiram novas composições em *Patxohã*, que passaram a estimular significativamente a produção musical como ferramenta de afirmação e de luta do povo pataxó.

Os cantos Pataxó se desenvolveram através de significações diferenciadas, alguns deles são utilizados para recontar a história dos antepassados, assim como evocar força física e espiritual, ou expressões que podem variar de tristeza, alegrias, agradecimentos e etc. Podemos afirmar que essa musicalidade está além de uma expressão artística, ela envolve processos de luta política, espiritualidade e multiplicação de sabres e práticas. Não há linhas divisórias, portanto, que separam a musicalidade Pataxó de suas relações artísticas, cosmológicas, políticas e pedagógicas. Estes conceitos atribuídos a música, transformam-se em memórias que cruzam a barreira física do tempo, para revitalizar conhecimentos ancestrais que permanecem vivos na memória dos mais velhos e na luta da comunidade.

Referências

BOMFIM, Anari Braz. Patxôhã, "Língua de Guerreiro": um estudo sobre o processo de retomada da língua Pataxó. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) –

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia. 2012.

SANTANA, Cleideane Ponçada. Cantos tradicionais Pataxó na língua patxohã. 2016. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

LA RAZÓN SUBJETIVA Y LA CATARSIS COLECTIVA EN LA DANZA: LA CONSTRUCCIÓN SENSIBLE DE UNA DRAMATURGIA CULTURAL CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA

Daniel Andrés Romero Dávila
dromerodavila@gmail.com

Resumen: Este trabajo de disertación tiene como finalidad presentar de manera analítica la mirada del autor como sujeto-objeto sensible que experimenta desde su formación profesional como Maestro en Arte Danzario, el fenómeno dancístico práctico atravesado por la premisa de estilización de cuerpo a través de las diversas técnicas de entrenamiento, y las inquietudes afirmativas que surgen en relación a los planteamientos ideológicos que estas herramientas contienen y se apropian desde un contexto Colombiano, Latinoamericano y Público en la educación superior de las Artes. . Así mismo señalar los elementos constitutivos de la disciplina dancística a través de sus funciones sociales en el tiempo, comprendiéndola como arte escénico fuertemente ligada al teatro, la dramaturgia y el gesto. Si bien el método investigativo se fundamenta en la Etnografía, como la materialización de experiencias expresivo-emotivas y socio afectivas, permiten la resignificación de paradigmas en las artes del movimiento en la contemporaneidad. Así mismo, exaltar el valor social del arte en la transformación de realidades en colectividades con procesos coyunturales de tránsito como se lo plantea Colombia en la proyección de un nuevo modelo de tejido social desde la Paz, el post-conflicto y el empoderamiento de la ciudadanía a través del rescate de sus tradiciones, el reconocimiento de la historia y el florecimiento de un diálogo sensible con diversas cosmogonías a través de sus representaciones culturales.

Palabras Clave: Danza, Cultura, Técnicas.

En un contexto contemporáneo, donde la danza coge día a día más fuerza en la academia, las reflexiones en torno a su historia, sus funciones sociales, la construcción estética desde su contexto y sus repercusiones en las manifestaciones tradicionales de las comunidades, se demanda sentar las bases y fundamentos teóricos del fenómeno práctico performático, así como su análisis a profundidad por medio de los significados que esta se atribuye en cada espacio tiempo en particular.

Si bien es el movimiento un impulso y *manifestación orgánica de todo organismo*, que se remite a la exploración (Cardona, 2009, pág. 23), la danza como expresión de la humanidad y de la naturaleza, ha dado cuenta de ser elemento constitutivo en la formación de paradigmas que soportan la construcción de una cosmogonía en cada cultura[91]. Es factor relacional del hombre y los animales con su especie tras su permanencia desde la producción, de las comunidades con el medioambiente a través del trabajo agrícola, de pagamento y

[91] Con cosmogonía se hace alusión a los imaginarios colectivos fundacionales que interpretan el origen, la organización espacial, el esquema jerárquico, económico, los roles sociales, las prácticas de esparcimiento y escenarios rituales religiosos que cada grupo o subgrupo constituye como fundamento de su procedencia y finalidad como individuos en el universo, es decir su justificación del aquí, el cómo y el ahora.

agradecimiento, haciendo de su ejecución medio de transmisión de mitos y narrativas, vinculándose como recurso estimulante de momentos de catarsis colectiva en espacios de lo ritual y festivo, representando la danza en sus inicios una memoria viva, desempeñando el papel de cohesionador y reproductor de imaginarios fundacionales de las colectividades

La Danza de fenómeno académico a fenómeno academizable

La construcción formal de un dispositivo como es el de la Academia Real de la Música y la Danza del Rey Sol en Francia: Louis XIV, posibilita la estandarización de la disciplina dancística dentro de unos parámetros estéticos que en su origen da cuenta de contener propósitos artísticos, históricos, políticos y tradicionales. Traducir los lenguajes propios de las festividades rurales de la cultura francesa en el siglo XV a las cortes, implicó la delimitación y categorización de quienes exponían tan prestigiosa puesta en escena (Soto, 2008, pág. 40). La asignación de roles, las temáticas abordadas, los estereotipos concebidos, los espacios concertados para tal fin y la formación de un método será el inicio del desplazamiento en la esencia con la que la danza era concebida pero al mismo tiempo la construcción de todo un sistema de reglas y valores que le darán respaldo al legado desdibujado de la danza. El paso de un elemento ritual no conscientemente racional que integraba a las comunidades en un diálogo basado en sus costumbres, se abstrajo convirtiéndose en un objeto de entretención, idealización, excluyente por medio de su escenificación de su origen, a través de las relaciones jerárquicas y de poder de las burguesías y la aristocracia.

Sin embargo la formación y el legado de más de 450 de danza clásica se ha logrado mantener gracias a la revolucionaria acción de concertar más allá de cuerpo, y sobre todo a través de él, un conjunto de valores, principios, cualidades, potencialidades, conceptos y fronteras que se traducen en un cuerpo metodológico denominado técnica desde una reflexión permanente del cuerpo como estudio o pregunta, esto gracias al escenario que lo posibilita, gestiona y promociona: la aristocracia. En el afán de probar su estrecha relación con la divinidad, llegó a concretar un modelo que fisiológicamente resiste a la gravedad, sin dejar de fundamentarse en ella.

Dentro de este paradigma de sustentar las bases de la estética occidental desde el reinado del Louis XIV, la nominalización de todos los componentes de la vida social, llegará a la construcción de un lenguaje especializado para la danza, un análisis del movimiento, su desarrollo, las proporciones, y las posturas, así como la generación de un

estereotipo biomecánico en función de las necesidades representativas, un tipo ideal de cuerpo.

En la construcción de temáticas para la danza clásica, la relación con lo etéreo es un principio, el rey se abstrae de las problemáticas bélicas de que la época vive en sus disputas por el territorio característico de los siglos VXI, XVII y XVIII de los Estados Absolutistas. Dentro de las puestas en escena, se reproducen las mismas relaciones jerárquicas, las pirámides que sostienen la estructura, la simetría, los esquemas de belleza del clasicismo (Ascia, 2008), los cuerpos de baile son homogéneos, el paradigma ideológico de las relaciones de poder se conservan bajo la figura de un príncipe, una princesa que son solistas, el deseo del ascenso social y mantenimiento del status qou. (Eljaiek, 2017)

Cabe señalar que en esta abstracción de los elementos tradicionales constituyentes de lo que posteriormente se denominará técnica de la danza clásica o ballet clásico, es lo que ha permitido una confusión generalizada en la repetición sistemática de esta práctica por contextos ajenos al territorio de origen. Particularmente y desde la experiencia del ponente, en las escuelas y academias de Ballet de Bogotá, y en significativos procesos formativos de compañeros de carrera, se expresa inconformismo sobre los imaginarios colectivos de los directores y maestros que lideran estas organizaciones, limitando la comprensión, socialización y formación de la danza clásica a estereotipos de división de clase, a través de la capacidad adquisitiva de recursos, así como la escenificación irreflexiva de obras, negando el contexto particular que nos constituye.

Posterior a esta época se expandirá la creación de academia desde la construcción de una escuela, como se le llama a la creación de un método en la enseñanza de la danza clásica, Se cuenta con la Escuela Italiana, Rusa, Danesa, Americana, y Cubana, no es posible pensarla como la ejecución del movimiento por el movimiento, es a partir de su cultura y discursos corporales estéticos que se resignifica la esencia de la práctica y se puede llegar a afirmar que el *El Ballet es un fenómeno político, como dispositivo que* da cuenta de generar una construcción delimitada de un territorio, colectivo, y costumbres en el tiempo que se expresa por medio del cuerpo. La técnica clásica es resignificada por cada contexto que la reproduce, siempre y cuando se esté consciente de esta diferenciación entre la danza, y la mimesis, vacía de todo contenido ideológico, cultural y estético-político, ajeno a un lugar de enunciación, elemento fuertemente enunciado por Cardona al recalcar que se requiere más *oficio y reflexión para articular el lenguaje no verbal de manera congruente y significativa* (Cardona, 2009) Elemento que fue interpretado por los países anteriormente mencionados al traducir sus

costumbres, prácticas y cosmogonías en la técnica del ballet desde otro lugar y con otras significancias.

Con este espectro generalizado de los aportes del ballet a la danza, se plantea la diferenciación entre el proceso académico de la danza establecido desde la Academia Real que posiciona el estudio corporal como base, y su academización posterior en la construcción de currículos profesionales en artes escénicas y en danza. Al ingresar la danza en el ámbito académico su configuración se resignifica, evidenciando la multidisciplinariedad de los currículos en aspectos estéticos, técnicos[92] y argumentativos, que vinculan a la formación corporal, el respaldo teórico e investigativo que propende por la producción de conocimiento, como la capacidad de crítica en generación y circulación de productos artísticos.

De igual manera, el diálogo con disciplinas cercanas al arte nutrirá el manejo y concepción del cuerpo y los objetos, con las artes pasticas, visuales, musicales, y teatrales; paralelamente a la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad también puede generar desde otras áreas del saber que enriquecen potencialmente las artes escénicas su propósitos comunicativos, en el dispositivo de exposición en el espectáculo, como en los procesos de formación y trabajo educativo con poblaciones distantes al ámbito artístico, la pedagogía infantil, el entrenamiento deportivo, la electrónica, la sociología, la antropología, las ciencias políticas.[93]

La relevancia desde el ámbito de lo publico en la construcción de currículos en artes escénicas y particularmente el fortalecimiento de programas en danza, amplia el espectro de reconocimiento y tratamiento de las problemáticas sociales como fenómenos susceptibles de atención desde el quehacer artístico, al ser creadores e investigadores que elaboren estrategias de intervención con las poblaciones a las que pertenecen, habitan o transitan. Investigadores y artistas Danzarios nos preguntamos ¿cuál es el papel del arte en la reconciliación, la memoria y la paz en Colombia actualmente? ¿Cómo comprender que el post-conflicto demanda atención que vincule las sensibilidades y las vivencias dolorosas de ambas partes de la historia en la guerra? ¿Es la cultura, el arte, el trabajo desde y para el cuerpo una salida para

[92] Las técnicas en la contemporaneidad no se limitan dentro del dispositivo académico universitario a la especialidad de una técnica que rechace el reconocimiento de otros métodos de estudio. En el caso particular de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, técnicas como Ballet Clásico, Danza Moderna (Graham, Limón, Cunningham, Horton), Danza Contemporánea, Teatro Gestual, Artes Circenses, entre otras, hacen parte del currículo que nutre la formación del estudiante más allá de su especialización interpretativa o creativa.

[93] Dentro de este esquema de ampliar el espectro de diálogos transdisciplinares cabe anotar que el autor realizó durante cuatro años estudios de Administración y Política en la Escuela Superior de Administración Pública, sin culminarlos por una decisión artística y política, sin embargo esta trayectoria le permitió profundizar en el análisis de los impactos e incidencias del arte en la sociedad, el mensaje que se transmite y los matices en las trayectorias de una cultura en permanente resignificación.

liberar las cargas emotivas de sufrimiento, ausencia, perdida de los actores, y sus generaciones venideras? Una tesis doctoral respondería a profundidad tales interrogantes, sin embargo podemos afirmar que la cultura y sus manifestaciones festivas que comprender el goce y luto en la acción de dignificar la memoria son elementos cohesionadores que nos trasponen en un ambiente de iguales, en el cual la sensibilidad, el territorio y la identidad nos conecta como unidad, factores que fueron directamente erradicados en los años de la negación de la otredad.

Artes escénicas, gesto y dramaturgia

Es en este punto donde se hace necesario vincular las concepciones que se tienen por artes escénicas en la contemporaneidad, que históricamente han sufrido una fragmentación hasta cierto punto inocente de las repercusiones que esta tiene fuera de las propuestas de escenificación narrativa como ballets, teatro documental o político. El teatro como fenómeno concreto desde la voz, se caracterizó por ser presenta TiVo, cargado de intención en la acción, hacedor de convenciones que vinculen al espectador desde lo cotidiano, o analógico con la exposición de tragedias o comedias que escenificaran la existencia, sus azares y relaciones divinas. El teatro llama al gesto a través de la caracterización, la construcción de un personaje, atravesado por una emoción que se vuelve palabra, circunstancias dadas, línea de pensamiento que lo lleva a un estado en el que el actor se vuelve el personaje representado. En la danza, el fenómeno es abstracto desde el movimiento, se desligo de la exposición para instaurarse en la representación, su intención está fundada en la emoción, la convención primaria es el cuerpo en relaciones polares, etéreas o banales, como experiencia efímera su historia se limita a las reseñas. La danza profundiza en el detalle, la amplitud, la virtud, sin embargo, en la danza no existe el personaje, el sujeto es el intérprete y el personaje a la vez, si bien en los ballets existe la presentación de un carácter, no hay relación recíproca entre el personaje y el sujeto como sucede en el teatro, el cuerpo del bailarín es medio y parte, desde las emociones del sujeto, la emoción es el todo, elemento que conduce la trama, si esta se da, la línea de pensamiento no es racional, y su exploración energética desde el movimiento se basa en la emoción, no la razón.

En base a lo anterior, se podría afirmar que el teatro y la danza históricamente e indistintamente están y estarán divididos, sin embargo existen dos elementos que los hacen dos espirales de un mismo camino, el gesto y el drama. El gesto en la construcción de cuerpo como medio de ideas y sentires, es el primer componente de la escenificación que vincula al interprete con una relación superior a su entendimiento, es subjetiva en la medida en que

permea desde la experiencia personal particular del interprete/actor al personaje/sujeto que escenifica, expresa por medio de convenciones, códigos y matices que el cuerpo traduce sin racionalidad consciente. El gesto es u lenguaje universal, el cuerpo como unidad contiene, y transmite en cada partícula de su ser la intención/emoción que el sujeto/personaje experimenta.

El segundo elemento y el más concatenante de esta relación entre danza y teatro[94] es el drama, entendido este como la construcción de una trama que contiene una carga simbólica que atraviesa la sensibilidad de la presentación y se hace a los elementos expresivos corporales y estéticos para su eficaz transmisión.

Gran parte de las críticas a la danza contemporánea en la actualidad se basan en que está desprovista de una narrativa clara más allá de tener que ser descriptiva. En el teatro el drama como el punto de encuentro de voluntades opuestas o acontecimientos sobre el personaje clarifica las consecuencias que se materializan en las acciones de los individuos, sin embargo el teatro pasa de ser un espacio reflexivo a meramente representativo, el detalle kinésico se pierde en la palabra, así como en la danza el sentido del movimiento se desdibuja en la abstracción.

De la deconstrucción de un cuerpo racionalizado, a la formación técnica sensible

En este punto se busca compartir la experiencia que el autor de la ponencia, quien vivencia de manera técnica, en el proceso de formación y relación con la Danza Clásica a partir de considerarse un sujeto no alienado a la hegemonía occidental aceptada y ya en un punto de tránsito a la adultez. Estas reflexiones provienen de la práctica del Ballet en el espacio del Proyecto de Arte Danzario, así como del entrenamiento en Academias de Danza Clásica durante 3 años. El primero conflicto que le suscita la práctica es el imaginario ideológico con el que es asociado el ballet, como fue anteriormente expuesto, una enseñanza desde metodologías tradicionales impartidas desde el temor, la violencia del lenguaje, como la descalificación del sujeto; el segundo choque de carácter emocional fue a partir del estereotipo del cuerpo como se explicó anteriormente, en un contexto latinoamericano con raíces indígenas, negras y blancas producto de un mestizaje volátil, la técnica rechaza de plano la posibilidad de considerarse interprete bajo la mirada estética y estereotípica de un cuerpo con proporciones perfectas, la anatomía latinoamericana cuenta con piernas cortas,

[94] Deseo clarificar que cuando hago referencia a artes escénicas, comprendo danza, teatro, performance, circo, y happening. Encuentro que la Danza-Teatro como propuesta contiene planteamientos que de entrada desde su nombre excluyen la una de la otra en el afán de unificarlas.

musculatura pronunciada, y pies alargados y anchos. Esta cruce de identidades forjó en el autor un conflicto categorizante de las artes, vinculándolo a un automarginalización. Recalcando a esto que en la actualidad la sociedad Colombiana persigue ideales que refuerzan estas divisiones y brechas de desigualdad.

Superando esta etapa de declive, el autor evidencia como superpone la razón y reproduce esta división jerárquica de la danza, fragmentación de los aportes universales al arte y a la pregunta por el cuerpo como medio y no fin. En un segundo momento el autor germina en un acto reflexivo un gusto profundo por lo propioceptivo y sensitivo que se experimenta al practicar danza clásica, (Guber, 2001, pág. 18) desde una relación indisoluble de la música al haber sido cantante durante diez años en toda su adolescencia, siendo importante recalcar como Louis XIV al crear la Academia Real de Danza, lo hace al mismo tiempo con la Música.

De este modo trasciende la disputa y reconoce que son más las superficiales apreciaciones sobre el ballet y sus falsos ideales estéticos, las que terminan determinando que hay cuerpos para el ballet y cuerpos para otras danzas. Sin embargo son estas nociones las que impiden tajantemente lograr romper paradigmas y potenciar la división de la danza como unidad. Realmente ¿puede darse por cierto que un postulado en la creación de la técnica clásica determina que biotipos corporales puede o no practicarla?

¿Es posible, sin embargo cabe esta perspectiva dentro de la contemporaneidad? Cuando en la actualidad no existen pueblos y biotipos únicos. Contando con que apuesta en el arte y en las sociedades actuales es romper las brechas de acceso y logra reconocer que se diversifica al nutrirse de los significativos discursos corporales y expresivos que habitan en cada individuo desde sus contextos.

Danza tradicional, música y técnica

En Colombia la danza tradicional es el pan de cada día, *"la danza es vida y la vida se danza",* las manifestaciones tradicionales que inundan las calles, los barrios, las plazas, las tarimas y los teatros son un botín de la cultura que se sostiene gracias al carácter ritual en el que este se sustenta. La vida se celebra, la raza, el amor, la guerra, la muerte, los animales, el laboreo, el dolor, la política, la luna y hasta el sol a través de la danza encuentran un canal dialoga desde las costumbres con la cultura. El detalle es una muestra de las formas en las que se representó el sentido de la existencia, los roles de quienes lo contaban, las narrativas que oralmente se heredaban de mitos y leyendas que le daban sentido y forma a una comunidad. En Colombia se cuenta con la una vasta diversidad natural que comprende la selva, el llano,

los Andes, los Valles, y los páramos, sus playas costeras de un océano pacífico, como atlántico, y cada perspectiva cuenta su interpretación desde su lugar.

De este modo no existe una construcción sistemática de las manifestaciones aquí tienen lugar de manera corporalmente, desde los elementos que se mencionaron constituyen una técnica, sin embargo, contiene todos para serlo. La problemática radica en el dispositivo para el cual están diseñados, es su contexto, el espacio donde se crearon y presentaron es el que les proporciona vida, sentido, intención y trascendencia.

Esta construcción no es producto de un entrenamiento, un dispositivo espacial, jerárquico definido y excluyente de su exposición, se aprende con el núcleo familiar y en los escenarios de dispersión, se entrena en cada espacio ritualizado para el festejo o *generación de catarsis* cohesionadora del colectivo, la jerarquía está subordinada a las relaciones de poder de la antigüedad o la ancestralidad, y vincula a todo el conjunto de poseedores de esta identidad, como a los invitados y patriotas que de una u otra maneras se identifican con este compartir.

Aunque en Colombia existen grupos y fundaciones folclóricas que buscan la escenificación de la danza tradicional, en su mayoría se resumen a la repetición sistemática de la puesta en escena por medio de movimientos y referentes estéticos, si dialogáramos con las críticas que frente a la danza clásica se expresan, se podría llegar a afirmar que fuera del contexto las danzas folclóricas dispuestas en un espectáculo reproducen el mismo fenómeno abstracto desde una forma. En numerosos espacios de enseñanza de la danza folclórica y circulación, se llega a fusionar la técnica de la danza clásica con la danza folclórica, denominándola ballet folclórico y hasta danza de proyección, desconociendo la esencia de material patrimonial que estas manifestaciones contienen, y llegando a enviciar la perspectiva en el inconsciente colectivo de las personas como danza tradicional y peor aún, como legado de tradición, identidad y cultura.

La danza Tradicional, al igual que la representación teatral, y las búsquedas que Noverre (Noverre, 1981) desde el Ballet en 1700 proyectaba con la creación del coreodrama, comprenden una intención genuina que se traduce desde el cuerpo por el gesto, y que ligada se configura como dramaturgia. Sin embargo la ausencia de estudios (no folclóricos) tradicionales que vinculen el origen de las danzas identitarias de nuestra cultura y dialogan con postulados técnicos tras la construcción de una base metodológica que soporte y dignifique la cultura desde su elemental principio, impiden que se vincule a la danza tradicional como fenómeno artístico y estético reflexivo, analítico y crítico, abandonándolo a ser un acto efímero reducido a la creación catártica del colectivo y sus espectadores.

Al pensar la danza Clásica como un motor intersubjetivo de la construcción de un cuerpo por medio de la razón subjetiva de su ejecutante, vinculado a un contexto de ilustración, clasicismo en el que predomina la estandarización del sujeto y sus dimensiones, se comprende la acción hermética que categoriza desde la forma una cultura en el caso francés. Sin embargo, en las experiencias dancísticas cargadas de sentido ritual, territorial, étnico y patrimonial de la danza tradicional, sin un fundamento académico que propenda por la estructuración de un espectro amplio con todas las manifestaciones y sus elementos comunes constituyentes, permitirá que se continúe desdibujando el origen, el método, y la finalidad de los productos identitarias, estéticos y patrimonial que constituyen nuestra perspectiva de Cultura y Nación.

En este orden la academización de la danza, vincula la posibilidad de diversas facetas del artista en las que la masificación de gestores de políticas, programas, planes y proyectos para la cultura desde las artes como incidentes en la reproducción y transformación social, la reconstrucción de tejido social en etapas del postconflicto, y el empoderamiento social participativo desde el reconocimiento y práctica de manifestaciones propias de la cultura por medio de la danza y sus rituales fundacionales que contribuyen a restaurar ese modelo social rasgado

Finalmente señalar que el dialogo con otros saberes y paradigmas culturales encontrando referentes tras este rescate cultural se haya implícito en la labor del artista, un carácter de empoderamiento social, que permitiría pensar la posibilidad de generar una nueva forma de entender la danza en un país multicultural, así mismo, pensar cómo se puede apropiar y resignificar la estética corporal de la danza clásica, como cuerpo, imagen, emoción, energía y color, desde la construcción contemporánea de las culturas caribes, y latinoamericanas, ideológica, musical y corporalmente?

Referencias

BIBLIOGRAPHY ASCIA, Luca. (2008). *Cuerpo e Imagen en el Renacimiento. Medellín: Universidad de Antioquia*

CARDONA, Patricia. (2009). *La Dramaturgia del Bailarín.* San José: Agua Editores.

ELJAIEK, Hernando. (Febrero de 2017). *Seminario Danza Clásica.* Bogotá D.C.

GUBER, Rosana. (2001). *La etnografía, Método, campo y reflexividad.* Colombia: Norma.

NOVERRE, Juan. J. (1981). *Cartas sobre la Danza y Sobre los Ballets.* Mexico: Universidad Autonoma Metropolitana.

SOTO, Carlos. P. (2008). Proposiciones en torno a la Historia de la Danza. Santiago: LOM.

ENTRE "FATOS FONOGRÁFICOS": ENSAIO SOBRE PRODUÇÃO MUSICAL E ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO

Daniel Ferreira Wainer (PPGAS/MN/UFRJ)

danielfwainer@gmail.com

Resumo: Este trabalho se baseia na perspectiva de estudos de uma antropologia da música e da técnica. Propõe-se a, em caráter ensaístico, investigar as formas de organização e funcionamento que a produção fonográfica desenvolvida em estúdios de gravação assume, estabelecendo conexões entre os diferentes agentes que atuam no contexto observado, sejam eles pessoas ou objetos. Em termos metodológicos, fundamenta-se em material bibliográfico e empírico, mais especificamente nas narrativas produzidas por um interlocutor com quem o pesquisador mantém contato de longa data. Trata-se de uma investigação preliminar que se desenvolve como consequência de pesquisa anteriormente realizada (Wainer, 2016). Tomando como pressuposto o fato de que o mercado de música gravada é um dos principais braços da indústria fonográfica contemporânea, espera-se que este trabalho possa contribuir para uma melhor compreensão acerca do funcionamento deste segmento comercial e das formas de atuação dos personagens abrangidos pelo mesmo.

Palavras-chave: Produção Musical ; Indústria Fonográfica ; Estúdios de Gravação

Abstract: This paper is based on the perspective of an anthropology of music and technique. In an essay form, it aims to investigate the organization and functioning of the phonographic production developed in the recording studios. It also pretends to establish connections between different agents, from people to objects, in the observed context. In methodological terms, it is based on bibliographic and empirical material, especially on the speeches of an old time interlocutor. This is a preliminary research that develops as a consequence of a previously conducted investigation (Wainer, 2016). Assuming that the recorded music market is one of the main parts of contemporary phonographic industry, this paper expect to achieve a broader understanding of the business, its main participants and workflow.

Keywords: Musical Production ; Phonographic Industry ; Recording Studio

Iniciando o ensaio

Este trabalho se propõe a investigar as formas de organização e funcionamento que a produção fonográfica desenvolvida em estúdios de gravação assume. Desta maneira, coloco lado a lado produtores musicais, engenheiros de som, músicos, equipamentos e objetos, a fim de compreender, por meio de uma escrita ficcionalmente propositiva, as redes que atravessam o cenário em questão.

Não pretendo nessas páginas, devo frisar, fazer uma descrição aprofundada dos procedimentos empregados pelos profissionais da música que atuam no limite dos estúdios. O objetivo central a que me disponho, na realidade, é o de fazer uma espécie de ensaio, no qual

gravação, mixagem e edição de áudio se misturem, formando aglomerados instáveis (Latour, 2012). Ao travar diálogo com autores que também se debruçaram sobre os estúdios de música em suas pesquisas, pretendo adicionar ainda um componente metodológico de caráter "empírico" e "pessoal", por assim dizer: trata-se das narrativas de um interlocutor que trabalha com produção musical, engenharia de som e que possui estúdio próprio, em parceria com outros músicos, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Neste sentido, baseio-me, portanto, em modelo metodológico já apresentado em minha dissertação de Mestrado (Wainer, 2016).

Espera-se que esta empreitada possa ser o embrião de um projeto mais amplo[95] e que traga, assim, subsídios para uma compreensão aprofundada sobre o funcionamento de parte fundamental do mercado musical contemporâneo e da indústria fonográfica no Brasil.

Produzindo sons e "fatos fonográficos"

De acordo com Meintjes et al (2013), muitos pesquisadores que atuam na interface entre a música e a antropologia têm se preocupado, especialmente, com três principais temas sociais e suas relações entre si: as práticas incorporadas do fazer musical, as políticas de circulação de música e as inflexões culturais das dimensões acústicas do som. No final de outro trabalho (Meintjes, 2012) são evocados alguns dos motivos pelos quais a etnomusicologia pode ter demorado a se interessar pelos estúdios de gravação, o que se coaduna com minha percepção de que estes espaços ainda merecem exploração e, de certa maneira, justifica meu interesse, tanto por estúdios, quanto pelos agentes que neles circulam e sua produção fonográfica.

Considerando os elementos colocados, aprimoro a tese da centralidade desses espaços e agentes no processo de gravações sonoras e mediação tecnológica no contexto da indústria fonográfica brasileira. Explorar as dimensões acústicas do som é fazer um tipo de etnomusicologia que não desconsidera a importância das múltiplas práticas de troca musical, nem as iniciativas colecionistas que foram observadas em muitos dos primeiros trabalhos sobre circulação de música, conforme Meintjes et al (2013). É importante salientar, seguindo a trilha desses autores, que o cenário sonoro atual é o de um mundo globalizado, que possui distribuição de capacidades de circulação e representação desigual. Ao privilegiar o contexto que apresento, no entanto, atento também para a possibilidade de participação fluente nas práticas que ali se desenvolvem e que problematizo nas próximas linhas.

[95] Iniciei, em 2016, meu doutorado sobre produção musical e estúdios de música na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo as palavras de um interlocutor próximo a mim, sócio de um estúdio localizado no bairro de Copacabana:

> A tarefa de um estúdio é muito diversa, porque existem estúdios em que ele é o meio e em que ele é o fim [...]. O meu sócio, por exemplo, o Alex, ele tem o estúdio como meio. Ele tem vários trabalhos que caem na mão dele e o estúdio é uma ferramenta na qual ele viabiliza esses trabalhos. Mas os trabalhos chegariam para ele independente de ele ter o estúdio. Ele alugaria um estúdio e faria os trabalhos, assim como ele faz trabalhos em vários estúdios que não são o dele [...]. Já tem gente que tem o estúdio quase como um fim em si mesmo. O Léo, do *Estúdio Três*, onde eu gravava, ele aluga o estúdio dele para as pessoas gravarem (Felipe Arêas, produtor musical e engenheiro de som).

Tais considerações colocam os estúdios de gravação em uma posição relacional em termos das práticas desenvolvidas no âmbito dos trabalhos musicais que partem do pressuposto de que o fonograma é o resultado de uma cadeia de processos. Os muitos objetos – também mercadorias – em circulação nesses locais poderiam ser chamados, assim, em primeira instância, de "fonográficos", enquanto o que acontece no universo de reprodutibilidade sonora, por sua vez, de "fatos fonográficos". Essas "coisas não-humanas" participam de um sistema de trocas e relações sociais mediadas tanto por sentidos corporais como a escuta, a visão e o tato, associados aos músicos, cantores, produtores, engenheiros e técnicos de som, quanto por computadores e equipamentos variados. Consequentemente, abre-se um campo de perguntas que podem aprofundar o entendimento da dinâmica diária deste mundo social tão específico.

Quais as prestações e contraprestações envolvidas em cada "situação fonográfica"? Existem dons e dádivas em jogo ou apenas objetos e pessoas que conduzem os processos de gravação em meio à constituição de suas próprias biografias e às "histórias" veiculadas pelos artistas produzidos? Quais os sistemas de prestígio, hierarquias e entrecruzamento de modos de valoração dentro da cultura específica de um estúdio? Por que um microfone *AKG* é melhor do que um *Sennheiser* para determinado produtor? Por que o percussionista prefere utilizar uma moringa em vez da conga, na gravação? Como a segunda voz foi suprimida, na "parte A" da música, mas continua no refrão?

Responder tais perguntas amplia a compreensão do dia-a-dia de um estúdio e o fluxo de seus processos, a *affordance* de seus objetos, os *enmeshments* engendrados dentro deste espaço – se é que o próprio não constitui o *enmeshment* dentro do qual tudo acontece. O todo composto por múltiplas partes em movimento: "Pode deslocar aquela pista mais para a frente. Agora corta essa voz". O áudio é composto por pedaços com os quais o engenheiro, aquele que detém o conhecimento técnico, brinca: "Mais distorção nesta guitarra. Aumenta o *reverb* do retorno". O estúdio é também palco; as performances corporais se cruzam e criam

aglomerados instáveis, produzindo o social: "A corda do violão arrebentou. Espera um pouco que eu vou ter que trocar". Uma fonte de incerteza; quem é o mediador? Rastrear as conexões, abduzir agências, desbravar as relações *art-like* da indústria fonográfica; tudo isso constitui o caminho habitativo daqueles que pesquisam, participam e se interessam pelos estúdios de gravação.

Hora de filtrar as partes e distribuir pessoas: onde estão o produtor, o artista e o engenheiro no processo de gravação? Qual o suporte fonográfico utilizado? A decoração corporal do estúdio é quase indígena: como transformá-lo em casa, a partir das "peles", "penas", "pelos" e "ossos" disponíveis? Cada pedaço parece aderir ou descolar, em diferentes momentos, do elemento central que cada vez mais é o computador. Assim como Meintjes (2012), considero que este objeto se tornou o cérebro do estúdio, o elemento que controla as ferramentas de formatação do som, armazena e manipula criativamente, tanto ideias, quanto ações concretas. Ali são reunidas as "pistas" da gravação, pistas do futuro áudio, algum dia, todo em circulação[96].

Para Porcello (1998), em via complementar, os processos de registro do som constituem, por si só, o artefato no qual culminam cadeias de acontecimentos tecnológicos, sociais e fisiológicos que se interpenetram. Produzindo uma memória social magnetizada e digitalizada, a gravação se orienta por verbos que alimentam a engenharia de som baseada no contexto dos programas de edição de áudio: "queimar", "cortar", "apertar", "gravar", "registrar" e até mesmo "assar", do inglês, *to bake*.

Apesar disso, na realidade, a produção musical tende a não conceder espaço para o que se poderia chamar de "receita de bolo". De acordo com Felipe Arêas: "Tem um grande relativismo do ponto de vista da estética, porque a estética não tem uma coisa pré-concebida". Existem, assim, diversos tipos de equipamentos, mas não algo que seja melhor ou pior, algo que leve a uma perfeição em si:

> É muito mais uma questão de adequação, de você entender como achar uma sonoridade que tenha a ver com aquela concepção musical. Aquela estética, aquela harmonia, aquela voz, aquele cantor. De você saber casar isso, conseguir imprimir isso de uma maneira interessante (Felipe Arêas).

Tais observações levam a crer que a tarefa do produtor musical tem a ver com a busca por uma roupagem específica em cada investigação sonora:

> Se eu vou correr na Lagoa [Rodrigo de Freitas], então talvez não seja bom eu usar terno e gravata. Mas, com certeza, se eu quiser ser tratado com respeito por uma

[96] Poderia o objeto música, sem existência material, voltar a ser pedaço? O que vem depois da gravação? As "pistas" ou partes do áudio produzido podem circular fora do todo música? Deixarei para responder essas perguntas em outra ocasião.

> autoridade qualquer, seja um cartório ou outra coisa, certamente terno e gravata será a melhor opção. São propostas diferentes. Se eu for a um casamento, terno e gravata talvez seja a opção mais adequada. Mas pode ter um casamento que vai ser na praia, então não vai ser terno e gravata. É um caso a caso... (Felipe Arêas).

Os procedimentos dos técnicos, engenheiros e produtores emaranham uma multiplicidade de relações, situações e experimentos que guiam o estado de produção da "commodity-fonograma", embora a experiência no estúdio seja sempre vivida e sentida no corpo, nos materiais e no fluxo do tempo. Se o cantor ficou rouco, acabou a gravação; se o cabo está falhando, é preciso consertá-lo ou trocá-lo. Se os músicos atrasarem, vão ter de pagar uma hora a mais de estúdio para finalizar o que ficou faltando. E talvez só na semana seguinte possam terminar sua obra, caso a agenda do local permita novos encontros entre eles – os clientes – e quem aceitou o trabalho – o engenheiro ou produtor.

Percebe-se, assim, que qualquer proposta de totalização das vivências no local é sempre aproximativa, de modo que: "Rather, they are strategic, intentional, deeply felt forms of performed cultural activity, and living embodiments of multiple local epistemologies enacted in the flow of internal and external time in and out of the recording studio" (Porcello, 1998, p. 500). O que se passa ali dentro fica ou extravasa? A experiência emocional deambula, ultrapassando o "aquário" em direção à sala de monitoração e à rua – e vice-versa? Que dizer dos objetos em circulação: guitarras, pedais, cabos, microfones, o meio que transportou todos os equipamentos até o estúdio? Há uma tendência a se pensar o espaço em questão como algo encerrado em si mesmo, o que o prende a uma atmosfera de mistério e fetiche que pode limitar a visão do pesquisador apenas ao que se passa "dentro" ou "fora".

Para Meintjes (2012), por exemplo, os estúdios são "coisas" que possuem "vidas secretas" e "uma potência escondida", narratividades próprias dentro dos mundos internos à ciência e ao som. A autora considera que a encapsulação espacial está ligada às ideias de "descoberta", "excelência", "viagem" e "acumulação". Da mesma maneira, que a tecnologia cumpre papel fetichizante em relação ao que se fabrica, o que significa dizer que a complexidade do trabalho de produção sonora intensifica a "aura" dos estúdios, quase em um sentido mágico (Gell, 1999). Justo postular uma espécie de feitiçaria nos movimentos feitos com os aparelhos, tecnologias e objetos técnicos; contudo, limitar-se ao "dentro" e "fora" dos estúdios enrijece o olhar daqueles que se propõem a enxergar uma rede de relações aberta da qual estes espaços em si são parte importante.

Pausa na sessão. Quando o telefone celular do engenheiro toca, ele diminui o volume da gravação monitorada através de um *master fader*, a fim de ouvir a voz que anuncia a

chegada da comida pedida. A antessala na qual ele está bloqueia o som externo na mesma medida em que os fones de ouvido impedem o vazamento de áudio. Durante os processos de gravação, torna-se fundamental limitar o escapamento do som de um microfone para outro. Os circuitos amplificadores instalados nas linhas desses objetos minimizam os efeitos dos ruídos no ambiente, cortando os sinais abaixo de uma fronteira limite de nível grave (Meintjes, 2012). Tanto a sala de monitoração quanto a de gravação têm de ser, afinal, neutras e uniformes, de modo que os sons produzidos tenham a mínima "intervenção", "interrupção", "contaminação" ou "transformação":

> Se você está gravando uma banda com quatro pessoas e a sua sala tem uma acústica muito desequilibrada, cada um vai ouvir uma coisa, porque o som vai soar diferente em pontos diferentes da sala. Então essas pessoas vão ter percepções diferentes da matéria que elas estão fazendo. Você ter uma acústica mais nivelada, mais homogênea na sala e, aí, a questão do tratamento acústico – que não tem nada a ver com isolamento acústico, é tratamento para que a acústica fique homogênea – é uma coisa muito importante (Felipe Arêas, produtor musical e engenheiro de som).

Meintjes (2012) lembra da surpresa causada por uma MIDI-rack, caixa bem pequena capaz de produzir e transformar uma quantidade significativa de sons. Os músicos que tiveram contato com ela, em uma gravação observada pela autora, falavam como se o áudio estivesse, de fato, armazenado ali dentro, o que, no entanto, não era verdade. A confusão acontecera porque a MIDI-rack parecia ser a unidade central onde tudo se hospedava; parecia haver um mundo sonoro guardado dentro daquela máquina responsável por modificar as frequências, adicionar efeitos. A magia se estabelecera entre as partes que compunham o som e o todo daquela pequena caixa, entre aquele objeto concreto e o estúdio de forma mais ampla. De fato, o universo codificado em eletrônica é mais extensivo do que o material físico no qual ele aparentemente reside, de modo que a simples visualidade esconde processos matemáticos altamente sofisticados; invisíveis, porém, sentidos em enormes proporções.

As tecnologias, com efeito, possuem uma "presença afetiva" (Favret-Saada, 2005) que parece ser realçada por qualquer interface circundante, cuja operacionalização, geralmente, é bastante complexa. Para explicitar os mecanismos de funcionamento desses sistemas técnicos, os especialistas elaboram e se expressam por meio de um léxico compreendido por poucos, o que envolve os objetos e processos – por vezes opacos – em uma aura de real mistério. Se o estúdio é, por um lado, cenário de controle sonoro, claridade e separação, por outro, é espaço fora do ordinário que privilegia a audição em detrimento de outros sentidos (Meintjes, 2012). É um local onde a sensibilidade sensorial é incorporada; onde a experimentação se encontra com a imprevisibilidade do que se escuta e a racionalizada busca por padrões estéticos passíveis de reprodução.

Ainda em termos de sonoridade e tratamento, pode-se dizer que não há, necessariamente, tanta diferença entre os estúdios profissionais e caseiros. Para Felipe Arêas, por exemplo:

> Não existe tanto uma fórmula ideal em termos de acústica. Na época que eu gravava aqui em casa, no guarda-roupa da minha mãe, o som era ótimo, tão bom quanto no estúdio. O problema de gravar no guarda-roupa da minha mãe é que ela tinha que estar fora de casa, tinha a questão de horário, era mais trabalhoso de montar, eu ficava desconfortável por ter pessoas ali (Felipe Arêas).

Os fatores enunciados sugerem que a principal diferença entre esses espaços reside no que o lugar oferece em termos de facilitação dos processos de trabalho. Arêas relembra: "a única vez que tive um problema em um estúdio profissional, por exemplo, foi falta de luz, que é um problema inevitável". Em contrapartida, quando gravava em casa, os problemas eram de todo o tipo: "Da obra do vizinho que vazou, de gente que abriu a porta na hora que não podia abrir [...]. No estúdio esse tipo de coisa não acontece".

As comparações podem indicar diferenças significativas em termos do *modus operandi*; entretanto, com relação à sonoridade:

> A gente vê que essas coisas que o estúdio [profissional] tem a mais, digamos assim, elas não são desnecessárias, mas também não são fundamentais. Elas têm uma função muito mais acessória do que essencial. Na essência, o estúdio tem muito mais essa questão de promover uma fluidez de trabalho melhor, muito mais eficiente. Tanto do ponto de vista da qualidade quanto do tempo gasto (Felipe Arêas).

Conclui-se, a partir daí, que "a técnica não é pré-requisito pra nada". Arêas justifica: "Eu já gravei com os *Sararás Livres* um disco inteiro em casa". Vão se evidenciando as únicas condicionantes efetivas para a realização de uma gravação: os equipamentos e, talvez, um mínimo tratamento acústico – se a proposta, de fato, for a de produzir uma gravação *clean*. Essas sinalizações conduzem à hipótese de que a carreira bem-sucedida de um estúdio decorre de sua capacidade de oferecer um ambiente muito particular, onde o espaço otimiza o "*workflow*" ou a fluidez do trabalho:

> Ele tem que parecer descontraído, mas, no fundo, ele é muito bem preparado. As coisas têm que estar a mão, porque, às vezes, se para expressar uma ideia, você depende de um instrumento que está em outro cômodo e afinar, talvez você perca a ideia neste meio tempo. Então é legal você ter, por exemplo, um instrumento pendurado na parede e ele já estar afinado (Felipe Arêas).

Soma-se ao fator físico outros elementos que contribuem para a efetividade da "aura" específica dos estúdios, como, por exemplo, o "astral":

> Aí não passa muito pela questão do espaço [...]. É uma atividade criativa, né? Então o ambiente ser leve é muito importante. Por mais que exista dinheiro envolvido e o tempo passe, a pressão normalmente não é uma coisa muito boa. É claro que cada

> um tem uma metodologia de trabalho, mas existem certas praxes quanto à maneira de tratar as pessoas. Por exemplo, você está gravando uma cantora, você nunca vai dizer para ela que ela está muito desafinada, que ela precisa cantar tudo de novo. Existem jeitinhos de falar. Você não fala: 'você errou'. Você fala: 'poxa, eu acho que você pode fazer melhor'. Todas essas praxes envolvem o contexto do estúdio, de uma certa forma. A questão do espaço em si tem a ver com isso, porque o espaço tem que ser agradável no sentido de promover um certo conforto, uma descontração (Felipe Arêas).

A estrutura material do local encerra o espaço acusticamente, o que se associa ao poder que os objetos, equipamentos e dispositivos manipulados pelos engenheiros têm de abrir, fechar e transformar os materiais auditivos produzidos. Nas palavras de Felipe Arêas: "Toda a questão do equipamento como uma coisa que abre possibilidades. Quanto mais equipamentos diferentes você tem, mais opções estéticas tem para chegar a resultados diversos que possa procurar". O regimento de controle e manipulação do som pelos engenheiros e produtores, personagens que brincam com a incontrolabilidade do que é produzido, estabelece como primordial a tarefa de criar, combinar e recombinar sons, a fim de construir experiências sensoriais e sociais por meio da regulação e da otimização das condições fisiológicas de escuta e do isolamento da vizinhança. Qual a diferença, no entanto, entre o trabalho dos produtores e dos engenheiros de som?

> A descrição do trabalho em um estúdio [...] se divide em duas orientações principais: seria você trabalhar como um engenheiro de som ou como um produtor musical. O produtor musical [...] é como se fosse o diretor do cinema [...], o cara que tem a concepção estética de todo o filme. Ele lida com as pessoas que estão em hierarquias inferiores para chegar em um conceito que está na cabeça dele [...]. Ele interage com vários agentes, dependendo do tamanho da cadeia produtiva. Em uma cadeia menor ele vai interagir, talvez, só com o artista mesmo. Mas ele tem essa função muito importante de abranger a estética do negócio [...]. Essa forma de atuar é muito diferente quando você tem um estúdio só sendo alugado. Por exemplo, outro dia eu gravei a banda *Netuno*. Eles tinham o som que eles queriam na cabeça. A minha função ali era só ser o engenheiro de som. O engenheiro de som é a figura que conhece os equipamentos, sabe os sons que podem ser obtidos, os resultados sonoros que podem ser obtidos através de equipamentos diversos e então, com esse conhecimento, ele vai atender ao produtor. No caso, essa banda *Netuno* é uma banda independente, não tem um produtor. Então eles me procuraram, eles estavam fazendo a função de produtor. Eu não estava ali para discutir se estava bom ou ruim, nem para propor muita coisa. Eu estava ali para falar: 'olha, vocês querem um som como'? E então, a partir disso, saber como melhor atendê-los (Felipe Arêas).

O engenheiro de som, nesses termos, é aquele que sabe "o que oferecer em termos de recursos técnicos". Diferentemente do produtor, sua carga de responsabilidade é bem menor, pois, de certa maneira, "se um disco fica ruim, paciência". Arêas chega a afirmar: "Eu não estou preocupado no disco soar bem, ser um disco legal, ser um disco bem-feito. Eu não estou assinando isso [...], eu sou a pessoa responsável por alcançar a estética que eles procuram",

ainda mais em trabalhos independentes, de menor magnitude, onde a própria banda está se autoproduzindo.

"Apagar", "mudar", "adicionar", "repetir", "dissecar" e "posicionar" cada pista em relação às outras cortando ou aumentando seus volumes relativos. Colocá-los mais para a esquerda, direita ou centro do estéreo. Dar um senso de dimensão, cor e forma: criar espaço em uma música. Essa é a tarefa de produtores e engenheiros de som em seu trabalho fonográfico. "Manipular" os componentes de uma onda de formas variadas, "modelar" o timbre através das frequências. É a partir deste exercício que a vida de uma simples "fatia" sonora pode ser revelada em uma extensão invisível no dia-a-dia ordinário, fora dos estúdios. Do macro ao micro, "separar" para análise, "trabalhar", "reinsertar" e "transformar" em um novo todo, dando, quem sabe, uma impressão de peso, densidade e movimento: assim se produzem, enfim, os sons nos estúdios de música e seus "fatos fonográficos".

Encerrando a sessão

O estúdio é o nervo central de um processo de trocas criativo, privilegiado, regulado, fantástico, encantado e encantador em sua eficácia mágica (Meintjes, 2012). É um lugar onde reina a brincadeira, o improviso e a experimentação, mas também a racionalidade e a organização. Onde a forma que o som adquire vai se transformando com o fluir do processo e o "astral" apresentado pelo ambiente. É neste espaço "regulado" e "descontraído", possuidor de "praxes" e liberdade criativa, que se fabricam sons e "fatos fonográficos", que universos sociais podem ser rastreados e trocas estabelecidas, em meio aos objetos e pessoas em constante circulação.

Busquei produzir fatos e situações que reunissem pessoas e objetos em redes de circulação fonográfica. Para tanto, utilizei material de outros pesquisadores e narrativas construídas por um interlocutor com quem mantenho constante contato e com quem já tive a oportunidade de trabalhar em outras ocasiões. As falas de Felipe Arêas, de certa forma, ultrapassam a tese central do artigo de Meintjes (2012), na medida em que desmistificam o caráter fetichizado dos estúdios de gravação. Afinal, este interlocutor mostra que esses espaços existem, entre outros fatores, em virtude de sua função prática, o que se descola da aura quase "mística" que a autora citada supõe. Esta, no entanto, é uma hipótese que coloco aqui a título de conclusão provisória e que pretendo investigar mais a fundo.

Espera-se que este experimento tenha conseguido evidenciar parte dos fluxos e processos que contribuem para o estabelecimento dos estúdios de música como *enmeshments*.

E que de alguma forma estabeleça um modelo de aproximação a esse fenômeno social que se espera trabalhar, em momento posterior, mais casuisticamente.

Referências:

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado" [Trad. Paula Siqueira]. *Cadernos de campo*, nº 13, pp. 155-161, 2005.

GELL, Alfred. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". In: *The art of anthropology: essays and diagrams*. London : The Athlone Press. 1999, pp. 159-186.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social : an introduction to actor-network- theory*. New York : Oxford University Press. Pp. 63-86, 2005.

MEINTJES, Louise. "The recording studio as a fetish". In: STERNE, Jonathan (Ed.), *The sound studies reades*. New York : Routledge. Pp. 265-282, 2012.

MEINTJES, Louise ; OCHOA, Ana Maria ; PORCELLO, Tom ; SAMUELS, David. "Ethnomusicology". In: *Oxford bibliographies online. Anthropology volume*. 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/26048014/2013_Ethnomusicology_in_Oxford_Bibliographies_Online_Anthropology_volume>. Último acesso: 20/7/2016. DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0046

PORCELLO, Thomas. "Tails out": social phenomenology and the ethnographic representation of technology in music-making. *Ethnomusicology*, Vol. 42 (3), Autumn. Pp. 485-510, 1998.

WAINER, Daniel. *Trajetórias da digitalização: músicos e materiais nas redes sociotécnicas da indústria fonográfica brasileira*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ), 2016.

AMBIENTE, SOTAQUE E PODER NA MÚSICA DE VIOLINO PRODUZIDA EM PARINTINS E REGIÕES DE SERINGAIS

Danielle Colares Lins
daniellecolares_lins@yahoo.com.br
Programa de Pós Graduação em Antropologia Social –PPGAS – UFAM

Resumo: Neste trabalho pretendo apontar algumas considerações feitas a partir de reflexões em leituras e entrevistas, de uma etnografia em andamento e, que tem por objetivo estudar as relações existentes entre o fazer musical de Parintins e regiões de seringais no estado do Amazonas e um instrumento específico: o violino. Examinar a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação dos processos sociais neste ambiente de produção musical, com "sotaques" muito peculiares, que refletem a maneira destes grupos sociais relacionarem-se com a música é o meu objetivo. A proposta do trabalho neste primeiro momento, foi fazer um levantamento bibliográfico sobre o material existente a respeito do violino no interior do estado e para essa imersão no universo do violino, foi realizada, com caráter exploratório, a leitura de autores referência na área e entrevistas. No campo musical acadêmico, vejo que há uma necessidade de conhecer mais sobre a música produzida nos interiores e os processos sociais envolvidos neste fazer musical, o que irá contribuir para atuação de educadores e para a não anulação das formas de conhecimento popular. Este projeto visa contribuir para uma troca de experiências entre estas sociedades ribeirinhas e a comunidade científica brasileira, tornando- se um elemento de relevância para a pesquisa.

Palavras-Chave: Ambiente, Sotaque, Violino.

Abstract: In this communication I intend to point out some observations made from reflections in readings and interviews, from an in progress ethnography wich objective is to study the relations between the music in Parintins and rubber plantation regions, in Amazon State and a specific instrument: the violin. To examine the way how the music makes part of the building and interpretation of the social processes in this environment of musical production, with particular accents wich reflect the way of these social groups relate to music is my objective. The proposal of my work in this first moment was to carry out a bibliographic review about the violin material in Amazon countryside and in order to know about the violin, it was carried out readings from specific authors and interviews. In the musical academic area, there is a need to know about the music produced in the countryside area and the social processes involved in this music, which will contribute to the teachers' roles and not to the annulment of popular knowledge forms. This project intends to contribute to be an exchange between these people societies, turning to a relevance element to the research.

Key-words: Environment, Accent, Violin.

Introdução

Seja em sociedades "tradicionais" ou não, a música, permeada em seus mais variados discursos (visuais, olfativos, o universo das artes verbais, o plástico e coreológicos) vem a ser uma porta de entrada para perceber as diversas relações dialógicas. Através do recorte de um

instrumento é possível perceber que as relações sociais conversam entre si e ratificam a postura adotada por Blacking, de ser a música um resultado de vários processos sociais, que reflete as manifestações de uma cultura, sendo, portanto, não apenas reflexiva, mas também gerativa:

> Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade. (Blacking, 2007, p. 204).

Com o intuito de entender as relações sociais através do estudo da cultura material, Miller também afirma que "a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental" (Miller, 2010, p. 11). Neste viés, em que os instrumentos são manifestações de uma cultura, proponho- me a estudar as relações existentes entre o fazer musical do município de Parintins e regiões de seringais no estado do Amazonas e um instrumento específico: o violino. Para um melhor entendimento sobre a dicotomia violino/rabeca, abordarei aqui o conceito usado por Setti, que usa os termos violino ou rabeca a partir de conceitos locais. (Setti, 1985, p. 132).

Em Parintins o termo local usado é violino, sendo usado sobretudo nas festas das Pastorinhas, realizadas anualmente no mês de dezembro. Contudo, não é apenas nesta manifestação que este instrumento é encontrado, mas em manifestações como o Boi Bumbá e festas nas comunidades o violino já foi amplamente utilizado, explicitando muitas relações, ratificando assim a ideia de Seeger, que ao "abordar a produção musical [...] estabelece-se a correlação entre formas e processos musicais, sociais e simbólicos." (Seeger, 2015, p. 18). Em regiões em que houve a presença de seringais, como é o caso do municipio de Autaz Mirim, há presença de sotaques musicais que influenciaram a forma de improvisar e de se fazer música e, que por muito tempo foi visto pelo músicos manauaras como um gênero musical. Neste sentido, estes fatores se constituem em impressões das relações sociais na performance musical, que pretendo abordar aqui de forma breve.

Pastorinhas em Parintins e o violino

A Pastorinha é uma manifestação de origem ibérica que celebra o nascimento de Jesus Cristo e é geralmente predominante no Nordeste do país. (Neves, 2010, p. 100). Em sua dissertação, Neves afirma que mesmo sendo uma manifestação que ocorre em muitos locais do país, as singularidade e particularidades de cada lugar são mantidas, como indumentárias, cantos e instrumentos.

No Estado do Amazonas, as Pastorinhas acontecem especificamente na ilha de Parintins, que é um município localizado no interior do Amazonas, à margem direita do rio Amazonas, a 420 quilômetros de Manaus e conta com população estimada em 112. 716 mil habitantes segundo dados do IBGE (2016). Em Parintins, as Pastorinhas são brincadas em barracões próprios e no Festival das Pastorinhas, festividade esta que foi uma conquista da Associação Cultural das Pastorinhas de Parintins (ACPP), que através de mobilização de suas brincantes, organizou os nove grupos existentes e assim, o festival é realizado em janeiro em frente à catedral de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade. Esta iniciativa demonstra um interesse e articulação dos grupos em dar uma dimensão de espetáculo à festividade.

Como parte de um espetáculo de composição teatral, o auto das Pastorinhas está organizado em jornadas e, as figuras ou personagens são representadas pelas brincantes, que podem chegar a um número de 45 pessoas, com música específica para cada figura. O violino adotado nesta manifestação, vem como herança portuguesa e espanhola na execução de ritmos como mazurca, valsas, marchas e baladas, que influenciaram este repertório, sendo estimado atualmente, um repertório de mais de 300 músicas, segundo a presidente da associação Mara Siderval.

Durante as preparações para as Pastorinhas, os músicos ensaiam nos barracões junto aos brincantes, com um a dois meses de antecedência da festa, que ocorre nos dias 25 e 31 de dezembro e 06 de janeiro, com tempo de apresentação de 2 horas. Os músicos utilizam um repertório aprendido de modo oral e conforme conta Seu Benedito Rosário, violinista, compositor e tocador de pastorinhas há 70 anos, aprendeu a tocar por *sabedoria natural,* observando seu tio e irmão mais velho e que atualmente seu filho, Pedro Silva, que também é músico de Pastorinhas, aprendeu do mesmo modo: observando o pai. Os músicos recebem um cachê, que inclui os ensaios e dias de apresentação.

Não somente no campo das Pastorinhas em Parintins, mas seu Rosário também atuou em festas dançantes e, estas festas apresentam características semelhantes às que aconteciam em outra região, com o uso do violino: as festas nas comunidades de seringais.

Os seringais e a rabeca/violino

Nascido e criado em Autaz Mirim, Eliberto Barroncas, importante músico e compositor, ao ser entrevistado, forneceu-me panoramas da situação de como a rabeca/violino foi introduzida nestas regiões. Através de suas lembranças e conversas com músicos que tocavam nas festas realizadas, sabe-se que a rabeca chegou nestes lugares através dos imigrantes nordestinos e, esta afirmação é confirmada por Pantoja em seu livro *Os Milton, cem anos de história nos seringais* (2008):

> O boom da borracha colocou de imediato um problema a ser equacionado: o da escassez de mão de obra para trabalhar na extração do látex e assumir a produção

> da borracha no volume e intensidade que se requeria [...] A solução definitiva para o problema da carência de mão de obra foi a importação de trabalhadores do Nordeste brasileiro, assolado pela seca no final do século XIX. (Pantoja, p. 96)

Havia uma prática de festejos nos seringais, o que permitia sempre as tocadas, os instrumentos eram confeccionados com a madeira disponível na região e sofreram adaptações, com é o caso da rabeca. O modo de transmissão do conhecimento musical era oral, os tocadores tiravam as músicas de ouvido e desta forma repassavam o que sabiam a seus aprendizes. A rabeca passou a ser chamada de violino e ensinada para os interessados e quando o *boom* da borracha passou, alguns imigrantes nordestinos voltaram para o Nordeste e os que permaneceram na região, começaram a trabalhar na lavoura e outras atividades disponíveis, permanecendo o instrumento nas festividades dos seringais.

O violino foi um instrumento muito utilizado nestes municípios e comunidades, próximo à região de seringais, sobretudo pela presença destes imigrantes nordestinos. Cidades banhadas pelo Rio Juruá, como Carauari, ainda apresenta rabequeiros/violinistas, fato que está se tornando raro de encontrar. E este conhecimento encontra-se comprometido, em um ambiente em que os filhos dos tocadores não demonstram mais interesse em aprender esse instrumento e que não há espaço nas festas, mesmo porque mudou-se a configuração das bandas dos festejos. O violino, com o passar do tempo, foi abrindo espaço para outro instrumento: o saxofone, que veio a ser introduzido mais tarde, mas que devido à sonoridade, predominou nos festejos do interior. Este fato também ocorreu em Parintins, que conforme seu Rosário, por muito tempo integrou o grupo *O preferido*, contou-me que a formação da banda era violino, banjo, bateria e pandeiro, mas com o advento do saxofone, teclado e guitarra nas formações posteriores das bandas locais, o violino aos poucos foi substituído, ficando seu uso relegado muitas vezes somente às festas religiosas e Pastorinhas.

A broca

O rádio constituiu- se em uma importante ferramenta para a disseminação de músicas nos interiores do Estado. Em sua dissertação de mestrado intitulada de *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na música do beiradão : Uma etnografia entre músicos amazonenses*, Norberto entrevista Eliberto Barroncas e assim em diálogo, Eliberto afirma: "*O rádio foi fundamental porque era a janela que a gente tinha para enxergar o mundo além daquele mundo ao redor de rio e floresta*" (Norberto, 2016, p. 61). Assim, as músicas tocadas no rádio eram reproduzidas nas festas e era necessário trazer os sambas, xotes e choros que tocavam nas rádios para animar os festejos. As músicas tocadas nas rádios possuíam em sua estrutura, seus elementos harmônicos e melodia específicos, contudo, os músicos dessas

regiões não possuíam todos os instrumentos e então encontraram no improvisos a lacuna para preencher as músicas que ouviam.

O improviso tornou-se característica presente na música feita nestas regiões e veio a refletir uma maneira de tocar, que posteriormente levou a uma classificação desta música como gênero. Na região de Autaz Mirim, o improviso ou música inventada na hora é chamada de broca. A broca veio de uma analogia a alguém que está com "problemas mentais" ou "doente da cabeça", assim quem improvisa está fazendo uma "broca". Na verdade, a broca é um ornamento, um enfeite para tocar a parte da melodia e depois sair improvisando e constitui-se em dois tipos : O primeiro é quando esta é apenas um ornamento na música, de curta duração e em um momento específico; o segundo é quando há improvisação por um período de tempo maior e que acaba constituindo- se em um exercício para músicas autorais. Nestes casos, quando acabava o repertório conhecido, o músico começava a tocar, a partir de uma tonalidade dada pelo baixo e improvisava em cima desta, adquirindo a facilidade para improvisar, desta forma, seria mais fácil compor e assim criar as músicas. A broca, por não ser gravada, muitas vezes era considerada "descartável" e, o improviso que havia sido tocado já não era mais o mesmo quando tocado novamente. Com o advento da gravação, foi possível fazer com que as brocas fossem "memorizadas" e assim os ornamentos mais recorrentes viraram músicas, sendo posteriormente gravadas e o ornamento passou a ser um sotaque.

O sotaque beiradão

A broca refletia musicalmente um sotaque, um acento, de divisão rítmica muito específicos. Este sotaque que é uma influência dos ritmos nordestinos, associados a outros gêneros musicais ouvidos nas rádios, foi aos poucos constituindo um traço cultural, um diferencial nas músicas destes lugares.

Duranti (1997), me ajudou a pensar nesta questão de como um termo garante seu uso ou continuidade devido à importância àquela comunidade. Na linguagem verbal, um termo gramatical é utilizado com maior ou menor frequência devido ao seu grau de aplicabilidade nas realidades dos membros da comunidade e, este fator permite que um léxico tenha uma continuidade, pois é de interesse da nação que estes traços ambientais sobrevivam. Do mesmo modo há sotaques na música produzida no interior do Amazonas, que não necessariamente a transformam em um gênero, mas a diferenciam da música produzida em outras partes do Estado e País. Neste ângulo, pretento me ater nestes sotaques e o motivo de sua continuidade, ratificando a ideia de que a língua se consolida como o extra linguístico, bem como a música, "onde os padrões regionais afetam a maneira como todos nós falamos", tocamos ou

representamos as práticas comunicacionais. (Duranti, 1997). Travassos (1997) em *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, ao discorrer sobre virtuosismo afirma que "As formas culturais movem-se no espaço e vão ganhando acentos regionais, étnicos ou nacionais entre os grupos que as adotam". (Travassos, 1997, p.81). Neste sentido, os acentos que permaneceram na música dos interiores foram por muito tempo confundidos com um gênero musical.

Este gênero musical, intitulado de Beiradão, envolve várias interpretações e que foram abordadas na dissertação de Norberto (2016). Em seu trabalho, Norberto perpassa por várias interpretações dos músicos e produtores envolvidos, a fim de descobrir este "beiradão", contudo, este gênero é inexistente, há sotaques presentes, mas não chega a ser entendido ou reconhecido como um gênero pelos músicos destas regiões, apenas pelos músicos de Manaus, especificamente, pois como afirma Eliberto, corroborando com a ideia de Norberto, o beiradão é uma pluralidade de ritmos e o termo foi adotado por radialistas para se referir ao ambiente das comunidades das beiras dos rios, onde situam-se as comunidades ribeirinhas, que em períodos de várzea, ficam em barrancos altos para protegerem- se das enchentes e assim surgiu o termo.

Geertz em *Nova Luz sobre a Antropologia* (2001) ajudou- me no sentido de desconstrução da ideia de global, para falar que todo lugar que se faz a pesquisa é um *local,* ou seja, é um ambiente específico e que é importante falar *desse* lugar, nas suas especificidades (Geertz, 2001, p. 423). Penso que essas especificidades também se movimentam e, neste trânsito formam um diálogo entre suas relações. Neste viés, vejo Parintins e as regiões de seringais entremeadas por trilhas de movimento que são construídas por relações que denotam a questão política, que cantam o cotidiano de seus habitantes, impressos em suas canções e assim a idéia de malha interligada, abordada pelo antropólogo britânico Timothy Ingold em *Estar Vivo* (2011), me fez pensar nestas conexões de lugar:

> A experiência humana, onde esta desdobra- se *ao longo de* caminhos, e que cada habitante deixa *uma trilha* e onde estes se encontram estas trilhas são entrelaçadas, que formam nós e estes por sua vez são os lugares, e os fios são as linhas de peregrinação que prendem-se em outras linhas que formam uma malha (Ingold, 2011, p. 220).

Desta forma, percebo que a música de violino em Parintins e nas regiões de seringais são ligadas por suas questões históricas, construídas como o conhecimento malhado, com dose de experiência. "Conhecimento que vem de histórico anteriores, de incidentes e encontros, forjado em movimento, na passagem de um lugar ao outro e nos horizontes cambiantes ao longo do caminho, este conhecimento não é nem integrado nem enredado, mas

malhado". (Ingold, p. 227). Desta maneira, percebo que não há separação entre ambiente e música, assim como não há separação entre música e poder, em uma relação que veio a caracterizar, de certa forma, o desaparecimento do violino nestas regiões.

Música e poder

Ao me deparar com leituras direcionadas e entrevistas, tenho construído um olhar para a hierarquização presente na construção do fazer musical nas regiões estudadas. Em sua fala, Eliberto Barroncas é enfático ao afirmar que a prática musical com o uso do violino está quase que extinta e eu mesma, como autora, percebo o quanto foi difícil nesta primeira fase da minha dissertação de mestrado, delimitar meus interlocutores, localizá-los e entrar em contato para a pesquisa de campo que me prôpus. Em outras regiões do País, a rabeca/violino encontrou um novo espaço e foi inserida em panoramas urbanos e continua como elemento forte nas manifestações populares como se pode ver nos trabalhos de Moraes; Aliverti; Silva (2006), Gramani (2003), Lima (2001), Nóbrega (2000) e Murphy (1997). Em algumas etnias, esta foi introduzida conforme relata Montardo (2009). No interior do Amazonas, percebo o movimento contrário, contudo, é notável que as relações das trilhas interligadas são embasadas por instituições sociais, que demarcam a maneira de como a música, ao lado da política, economia, religião, é um dos fatos sociais que imprimem de forma efetiva a relação de poder e homem.

Desta forma, percebo que os violinistas no interior do Amazonas não ocupam mais os espaços que lhes pertencia outrora, que ficam de fora dos festejos da comunidade e observo as possíveis razões para que seus repertórios tenham sido em sua maioria substituídos ou excluídos. Em Parintins, há uma indicação de que estas questões possam estar ligadas ao processo de aprendizagem do instrumento, que pude relacionar a partir das entrevistas: Seu Rosário afirmou-me que não ensina por não saber ensinar, visto que sua sabedoria é *natural.* Mara Siderval, presidente da ACPP, também corrobora com a idéia de Seu Rosário, de que o violino foi substituído por outros instrumentos por não haver quem ensine e há ainda agravante de que os grupos de Pastorinhas não possuem recursos para pagar o cachê dos músicos. Dona Rosa Siderval, mestra de Pastorinha, por sua vez, em uma tentativa de encontrar professores, solicitou aos dirigentes do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro – Parintins, para que fosse implantado o curso de violino no município, e que no plano de ensino pudesse conter o repertório de Pastorinhas.

Olhando sob o viés das leituras de Bordieu (1998), me encontro em uma reflexão sobre os processos em que a música transita e reflete para a transformação desta instituição

em relações de poder e interesses, onde torna-se visível os preconceitos que geram juízos de superioridade ou inferioridade sobre determinados "gêneros" musicais, até mesmo nos discursos de meus interlocutores. Vejo que há muitas questões em jogo e, acredito assim ser pertinente verificar no decorrer da pesquisa, as regras que são manipuladas na interação e produção desta música neste ambiente e, como se dá o processo de analisar as redes de significações, pois é através destas redes que toda a produção é realizada, que os produtos são construídos culturalmente e o sentido é encontrado na interação dos grupos envolvidos.

Considerações finais

Por ser um importante fator construtor e intermediador nas relações sociais, esta pesquisa ainda em andamento, justifica-se pelo interesse em observar as relações sociais e culturais existentes no fazer musical de Parintins e regiões de seringais, através do estudo do violino nestes ambientes. Visto que há processos de práticas musicais e produção musical, com "sotaques" muito peculiares, é importante que haja uma reflexão sobre a maneira destes grupos sociais relacionarem-se com a música e as mais variadas formas de arte.

A música de violino produzida no interior do Estado, através de relações e interações entre o ambiente, seus sotaques e a relação de poder imprimem formas como o conhecimento é interligado nesses lugares, formando uma malha interligada e explicita também as relações que realmente fazem sentido à comunidade e que são esses traços, em sua maioria, os aspectos determinantes que permanecem em uma dada sociedade.

Na área musical acadêmica, percebo a relevância de pensar uma visão mais ampliada para conhecer e interpretar as relações e processos sociais existentes nas mais variadas formas musicais produzidas na região Norte do País. O Estado do Amazonas necessita conhecer mais sobre a música produzida em seus *beiradões* e no interior de uma maneira geral, em especial na região de Parintins e regiões de seringais, pois assim verá como os processos sociais envolvidos neste fazer musical, contribuem para a atuação de educadores, para a não anulação das formas de conhecimento popular, tão necessárias ao entendimento da sociedade. Este projeto visa contribuir para uma troca de experiências entre estas sociedades ribeirinhas e a comunidade científica brasileira, tornando- se um elemento de relevância para a pesquisa.

Referências

BARRONCAS, Eliberto. Entrevista pessoal concedida à autora, Manaus, 11 de novembro de 2016.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 201- 218, 2007.

BORDIEU, Pierre *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer***.** São Paulo, EDUSP, 1998.

DURANTI, A. *Linguistic Anthropology*. Cambridge. Cambridge University Press; 1997.

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

GRAMANI, D. *O aprendizado e a prática de rabeca no fandago caiçara: Um estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri.* 134f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, 2009.

_____. (Org.). *Rabeca, o som do inesperado.* Curitiba: [s.n.], 2003.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on movement , knowledge and description.* London: Routledge, 2011.

LIMA. A. J. *Música tradicional e com tradição da rabeca*. 218f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MILLER, Daniel.Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do "Mbaraka": Música e xamanismo Guarani.* São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 2009.

MORAES, M. J. da C.; ALIVERTI, M. J.; SILVA, R. M. M. da. *Tocando a Memória - Rabeca*. Belém: IAP, 2006.

MURPHY, J. *The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil*. In: Revista de Música Latinoamericana, Texas, v. 18, n. 2, p. 147- 172, 1997.

NEVES, Soriany Simas. *Interrelações entre mídia e cultura popular: As pastorinhas de Parintins a partir da lógica das micro e macro redes comunicacionais.* 231f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Federal do Amazonas, 2010.

NÓBREGA, A. C. P. da. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba. João Pessoa*: UFPB/ Editora Universitária, 2000.

NORBERTO, Rafael, Branquinho Abdala. *"Música de beiradão"¿ Reflexões a partir do campo*. In: VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (VII ENABET), GT - Cenas e Gêneros musicais, Florianópolis, 25 a 28 de maio de 2015.

SADIE, S. Arco. (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 38, 1994.

_____. *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na música do beiradão : Uma etnografia entre músicos amazonenses*,. 155f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

PANTOJA, Mariana Ciavatta. *Os Milton: cem anos de história nos seringais*. 2. Ed. Rio Branco- AC: EDUF, 2008.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música.* In: Cadernos de campo, São Paulo, n 17, p. 1- 23, 2008.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos da praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical.* São Paulo: Ática, 1985.

SIDERVAL, Mara. Entrevista pessoal concedida à autora, Parintins, 15 de março de 2017.

SIDERVAL, Rosa. Entrevista pessoal concedida à autora, Parintins, 23 de março de 2017.

SILVA, Benedito Rosário. Entrevista pessoal concedida à autora, Parintins, março e abril de 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.* Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

SAMBA EM EVOLUÇÃO: CORPO, SOM E MOVIMENTO NOS DESFILES CARNAVALESCOS NO RIO DE JANEIRO

Edilberto José de Macedo Fonseca
dil.fonseca@gmail.com
Universidade Federal Fluminense

Resumo: A comunicação abordará a maneira como elementos musicais, poéticos, plásticos, visuais e coreográficos, compondo um conjunto expressivo submetido aos critérios de julgamento estabelecidos pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (doravante LIESA) para o processo competitivo do carnaval, irão balizar a modo como transcorrerá o cortejo carnavalesco, prática denominada de *evolução* das escolas de samba. Nesse sentido, será particularmente observada a relação entre variadas práticas artístico-expressivas e os chamados *quesitos de julgamento* que consagrarão a escola vencedora do carnaval, observando ainda algumas propriedades, características e limites simbólicos e conceituais que estes quesitos instituem nesse processo agonístico de disputa. Nesse percurso recorreremos as proposições teóricas de Victor Turner sobre a estrutura dos rituais e as propriedades dos símbolos nele encontrados.

Palavras-chave: carnaval; samba; etnomusicologia.

Abstract: The communication will focus on how musical, poetic, plastic, visual and choreographic elements, composing an expressive set to the criteria of judgment established by the "Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro" (hereinafter LIESA) for the competitive process of carnival, will guide the way the carnival procession will take place, practice called "evolution" of the samba schools. In this sense, it will be particularly observed the relationship between several artistic-expressive practices and the so-called "questions of judgment" that will consecrate the winning school of carnival, observing some properties, characteristics and symbolic and conceptual limits that these issues institute in this agonistic and competitive process. In this way, we wil use the theoretical propositions of Victor Turner about structures of the rituals and the properties of the symbols found on it.

Keywords: carnival; samba; ethnomusicology.

Essa comunicação abordará a maneira como elementos musicais, poéticos, plásticos, visuais e coreográficos, compondo um conjunto expressivo, irão balizar a evolução do cortejo das escolas de samba, submetidos que estão aos critérios de julgamento estabelecidos pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (doravante LIESA[97]) para o processo competitivo que se realiza durante o carnaval carioca. Nesse sentido, será observada a relação entre práticas artístico-expressivas e os chamados *quesitos de julgamento* do desfile, observando características e limites simbólicos-conceituais que estes instituem nesse processo

97 A LIESA é uma associação sem fins lucrativos fundada em 24 de julho de 1984, por dez agremiações dissidentes da antiga Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel (LIESAb, 2017)

agonístico de disputa[98].

Meu interesse surge com a experiência etnográfica por três anos acompanhando os desfiles das escolas de samba como jurado de dois quesitos específicos. Em 2015 e 2016, fui julgador do quesito s*amba-enredo* das chamadas escolas dos "Grupos C e D" na Avenida Intendente Magalhães, zona norte da cidade. Em 2017, acompanhei o desfile do "Grupo Especial"[99] na Passarela do Samba ou Sambódromo[100], como julgador do quesito *evolução*. A posição de jurado dessas agremiações, que contam com características históricas, econômicas, estético-expressivas diversas, permitiu observar a dinâmica e a própria competição do carnaval de um ponto de vista distinto daquele que eu experimentara como expectador ou folião.

Traçando um rápido panorama histórico da constituição do carnaval no Rio de Janeiro, passarei à análise do caráter competitivo da disputa entre as escolas de samba e como, ao longo do tempo, os quesitos se tornaram decisivos como critérios de julgamento, ganhando importância e modelando a organização, estrutura e performance dos foliões dessas agremiações na avenida.

Samba e carnaval

É preciso pontuar que "samba" no Brasil, representa mais do que um "gênero musical". A expressão "ir ao samba", comumente ouvida na cidade, aponta para modos de sociabilidade e congraçamento de indivíduos, grupos, categorias e classes sociais que têm nele um catalisador de variadas manifestações estéticas e expressivas. Como prática corrente ao longo do ano em praças e espaços públicos, bares e casas de espetáculos, clubes e agremiações carnavalescas, congrega indivíduos de hábitos e origens diferentes, configurando aquilo o que o sociólogo Howard Becker, chama de "mundo do samba" (Becker, 1982).

Se considerarmos duas modalidades consagradas no Rio de Janeiro, o *partido-alto* e *samba de quadra* ou *de terreiro*[101], veremos que apresentam não só características poético musicais distintas como ocupam também espaços simbólicos e sociais diversos. Abordaremos

98 Seguindo um regulamento de julgamento, as escolas partem da nota dez (10,0). As penalizações se dá por retirada de décimos, numa escala de 10,0 até 9,0 pontos.
99 Em 2017, as escolas estavam divididas em Grupo Especial e Séries A, B, C D e E.
100 Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, com 700 metros de extensão, foi construída e inaugurada em 1984 pelo então governador Leonel Brizola.
101 Desde de 20/11/2007, o samba carioca foi registrado como patrimônio imaterial (Lei 3.551/2000), segundo três modalidades partido-alto, samba enredo e samba de terreiro (ver http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606/). Seria possível relacionar outros subgênero como samba-canção, samba-choro, samba-rock, samba-balanço, samba-funk, etc (ver Tinhorão, 1969).

aqui de que modo práticas musicais, especialmente *bateria, samba-enredo*[102] e *harmonia*, enquanto quesitos de julgamento, se inter-relacionam com aquele chamado *evolução.*

O debate historiográfico aponta a década de 1920 como aquela que marcará o início das escolas de samba na cidade. Antes, o violento carnaval carioca tinha nos *ranchos*[103] e *blocos*[104] os núcleos em torno dos quais acontecia. Roberto Moura aponta a mítica casa da baiana Tia Ciata como polo a partir do qual teria surgido, por iniciativa de um grupo de jovens do morro do Estácio, o primeiro bloco de samba, a "Deixa Eu Falar"[105] (Moura, 1983). Com sua "escola", estes primeiros "professores" teriam influenciado sambistas e comunidades a organizarem suas próprias escolas de samba. Apesar das polêmicas sobre mitos de origem, é consensual considerar-se o ano de 1932 como o primeiro dos desfiles, na igualmente mítica Praça Onze[106]. Logo em 1933, percebendo seu potencial turístico e econômico, a Prefeitura passa a oferecer subvenção para sua realização.

> Desta feita foi o jornal O Globo que patrocinou o desfile e estabeleceu a lista dos quesitos para orientação da comissão julgadora: poesia do samba, enredo, originalidade, e conjunto (Silva e Santos, 1980, p. 62). É a primeira vez que a letra do samba é oficialmente levada em conta. De acordo com Silva e Santos (1980, p. 55) é também nesse desfile que aparece o primeiro samba-enredo da história, apresentado pela Unidos da Tijuca (terceiro lugar).(...) Até então, era costume as escolas desfilarem com dois sambas, uma na ida e outro na volta, sem a preocupação de relacionar tais sambas com o enredo, ou seja, o tema do desfile. (Augras, 1993, p. 3).

Porém somente em 1935 os desfiles serão oficializados, fazendo com que na década seguinte passem a ser o centro das atenções do carnaval na cidade. Nas décadas de 1930 e

---

102 Cabe ressaltar que o chamado samba de enredo ou samba-enredo representa apenas uma parcela do que se denomina "mundo do samba", abarcando o contexto mais diretamente ligado carnaval.

103 "Rancho originário da cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século 19, em meio à população de migrantes baianos, que teria deslocado o folguedo do contexto natalino para o carnaval, alterando com isso sua formação e significação. (…) Caracterizava-se por vestimentas vistosas e pela evolução do mestre-sala em torno da porta-estandarte com passos extraordinários. Pastoras, balizas, animais, etc. poderiam participar, conforme o rancho. Muitos grupos possuíam letra e música próprias, que originaram o gênero marcha-rancho." (Tesauro, 2017).

104 "Cordão formado por foliões, em geral vestindo fantasias iguais e cantando seu hino, que desfila pelas ruas durante os dias de carnaval, acompanhado por banda de música. (...) Geralmente o bloco traz enredo em seu conjunto de fantasias, mas a composição entoada não tem necessariamente relação com o tema das fantasias." (Tesauro, 2017).

105 O site da LIESA denomina de "Deixa Falar" (Liesa, 2017).

106 O primeiro concurso de "escolas de samba", promovido pelo jornal Mundo Sportivo, reuniu particularmente os moradores das favelas do entorno da praça e de comunidades suburbanas. As principais eram: Estação Primeira (Mangueira-Campeã), Azul e Branco e Depois Eu Digo (Salgueiro), Unidos da Tijuca (Morro do Borel), Aventureiros da Matriz (Matriz), Prazer da Serrinha (Morro da Serrinha), Para o Ano Sai Melhor (Morro do São Carlos), Mocidade Louca de São Cristóvão (Morro do Tuiuti), Vai Como Pode (Oswaldo Cruz), Recreio de Ramos, Lira do Amor (Bento Ribeiro), Vizinha Faladeira (Saúde), Em Cima da Hora (Catumbi), União Barão (Gamboa). (IPHAN, 2014, p.36).

1940, as escolas começaram a se organizar em federações e associações[107], já com forte tendência de normatização do carnaval por parte do estado. Entretanto, só na década de 1950 que o carnaval e as escolas de samba se conformarão aos moldes que ainda hoje definem a dinâmica da festa. Em 1952, surge a divisão hierárquica das escolas em *grupos,* como os atuais, passando a crescer a presença e integração ao desfile de artistas oriundos das classes altas e médias.

Somente a partir de 1962, com a montagem-desmontagem de arquibancadas nas avenida Rio Branco e anos depois na Presidente Vargas, que o desfile passará a comercializar ingressos ao público. O crescente interesse turístico e comercial fez com que determinados rigores estéticos fossem gradativamente dominando a preparação do carnaval, especificamente com seu televisionamento a partir de 1983[108]. Desde 1970[109], as escolas passam a gravar comercialmente seus sambas-enredo, sendo que a consolidação do televisionamento demandará uma maior necessidade de exuberância visual, determinando a distinção das escolas segundo o padrão de investimento financeiro e de mão-de-obra artística empregada por cada uma delas[110].

A LIESA surge nesse processo a partir da reunião das então dez maiores agremiações ligadas ao carnaval, coroando a construção de um espaço definitivo para o desfile, a Passarela do Samba; sendo desde então gerido e organizado em conjunto pela LIESA e RIOTUR[111].

Os quesitos musicais

O *enredo* é o centro de onde parte toda a concepção do espetáculo carnavalesco e a partir do qual os elementos que o compõem serão concebidos. Segundo proposta de Cavalcanti (1995), podemos subdividir os quesitos de julgamento segundo dois grandes eixos: um relacionado à

107 União Geral das escolas de samba (1934), Federação das Escalas de Samba e Confederação das escolas de samba (1947) (Cavalcanti, 1995)

108 Em 1960, a TV Continental fez o primeiro televisionamento com flashes da avenida (Araújo, 2000, p. 368, grifo do autor). Só na década de 1980, passou-se transmitir os desfiles na íntegra, ocupando grandes espaços na programação das TVs.

109 "Em 1968, viria a público o primeiro long-play com sambas-enredo produzido por Norival Reis, Expedito Alves e Nilton Silva, sob a chancela do selo Relevo, intitulado Festival de Samba (IPHAN, 2010, p.79, grifos do autor).

110 Nesse momento dá-se a entrada do carnavalesco como personagem de maior referência na condução e preparação dos enredos para o desfile. Inicialmente o Salgueiro "adotou como carnavalescos Marie-Louise, Dirceu Nery, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues" (Barbosa, 2001, p. 215), fazendo com que rapidamente outras escolas passasse a adotadar.

111 "**A RIOTUR** – Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. – sociedade de economia mista, é o órgão executivo da Secretaria Especial de Turismo e tem por objeto a implementação da política de turismo do Município do Rio de Janeiro, formulada pela Secretaria, em consonância com as diretrizes e os programas ditados pela Administração Municipal" (Riotur, 2017).

visualidade (alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira) e outro à musicalidade (bateria, samba-enredo, harmonia e evolução).

A *bateria*, coração da escola, apresenta hoje um alto grau de complexidade performática dos ritmistas, demandando um longo tempo de ensaios meses antes do desfile. Para além da manutenção da pulsação rítmica, as baterias são julgadas pela versatilidade e novidades criativas que apresentam todo ano ao público e jurados. Os mestres de bateria - verdadeiros maestros *strictu sensu* - procuram criar as chamadas *viradas* e as *bossas* ou *paradinhas*[112] que dão versatilidade à rítmica percussiva criando criativos diálogos com os desenhos melódicos do samba-enredo. Em seu estudo sobre a bateria do Salgueiro, Felipe Barros aponta que *virada* é um "arranjo convencionado que produz uma queda no fluxo do ritmo", sendo as *bossas* e *paradinhas* interrupções totais do ritmo da bateria (Barros, 2016, p. 236). A partir de 1971, o estabelecimento do tempo-limite[113] para o desfile das escolas (Araújo, 2000), se não foi o único fator determinante, trouxe consequências diretas na aceleração do andamento dos sambas.

No caso dos *sambas-enredo*, a década de 1940 marcará a tendência em direção a um caráter mais descritivo dos enredos e consequentemente dos sambas, que buscam uma ideal adequação poética ao tema proposto. As letras dos sambas podem ter um caráter descritivo ou mais interpretativo, não se prendendo tanto a pormenores, devendo observar contudo uma perfeita prosódia musical, ajustamento entre letra e melodia, propiciando a fluência do canto pelos foliões.

Já o quesito *harmonia* avalia o aspecto performativo de execução do samba-enredo durante o desfile. O foco principal do julgamento recai sobre "a perfeita igualdade do canto do Samba-Enredo, pelos componentes da Escola, em consonância com o 'Puxador' (Cantor Intérprete do Samba) e a manutenção de sua tonalidade" (LIESA, 2017a, p. 41). Deve ser avaliada também a totalidade do canto pelos componentes e a construção harmônica do samba. Se a escola desfila cantando mais fortemente somente o refrão, isso deve ser considerado para efeito de penalização. O termo "harmonia" aqui se relaciona tanto aos processos de concepção harmônica do arranjo musical do samba-enredo, quanto à performance do conjunto instrumental[114] que acompanha o puxador, observando-se ainda a

112 Em seu trabalho, o mestre de bateria Gustavo Oliveira trata bossas e paradinhas como termos sinônimos. O mestre Guilherme Oliveira afirma que "a bossa hoje é o momento em que a bateria sai do samba, para depois, voltar, é a quebra do samba (2017, p. 238).

113 Esse tempo vem se modificando e esse ano, a fim de dar maior agilidade ao desfile, a LIESA estipulou 75 minutos para passagem completa da escola.

114 O conjunto instrumental é composto por violão 7 cordas e cavaquinho, podendo aparecer violão, banjo e/ou bandolim. Instrumentos de sopro são proibidos pelo regulamento.

manutenção da pulsação e o uso expressivo de desenhos melódicos. Uma performance mal conduzida, sem integração e arranjos que conjuguem viradas, bossas e paradinhas com instrumentos de harmonia e o canto do puxador pode comprometer todo desfile. É comum que um samba-enredo formalmente equilibrado e aprovado reconhecido pelos próprios sambistas não apresente boa performance por parte da escola, "não funcionando na avenida".

A sonorização exerce hoje um importante papel sobre a performance de ritmistas, instrumentistas, puxadores e alas. Em tese, o carro de som que acompanha a escola durante o desfile nem seria necessário, já que há um sistema de amplificação sonora ao longo de toda avenida. O carro de som serve de *retorno sonoro* para os ritmistas, já que o alto nível de decibéis da bateria não permite que ouçam o sistema de som, podendo provocar descompassos entre eles, o conjunto instrumental de harmonia e os puxadores.

Com a sonorização[115] evitou-se o ultrapassado "atravessamento musical", quando os componentes cantam, ao mesmo tempo, compasso distintos da música. "Atravessar o samba" era um fenômeno comum, sendo um elemento que fazia com que a evolução da escola e a comunicação e interação com a audiência ficassem prejudicadas.

A *evolução*

Além de definir a ideia central, o tema e os elementos apresentados pela escola de samba, o enredo faz a ponte simbólica entre o universo visual e o musical, determinando as características do samba, das fantasias, adereços e carros alegóricos, revelando a parceira entre carnavalesco e a ala dos compositores (Cavalcanti, 1995). Dentre todos os quesitos, *evolução* é talvez aquele que melhor represente essa interseção entre os elementos plástico visuais e musicais, tendo os corpos dos foliões como subtrato expressivo. Se quesitos estritamente sonoros como *bateria, samba-enredo* e *harmonia* poderiam, em tese, ser julgados até mesmo por pessoas cegas seguindo percepções auditivas, a *evolução* demandará a percepção visual do enredo a partir da integração expressiva e coreográfica dos foliões aos elementos plásticos e aos quesitos musicais.

Enquanto cortejo, a evolução seguirá um andamento definido por essa combinação obedecendo, porém, à obrigatórias interrupções que revelam uma hierarquia de valores expressa pelas alas da escola. A interrupção do cortejo, por exemplo, para apresentação musical da bateria à frente da cabine de julgamento, tem a função de evidenciar a expertise

115 "Em 1976 aparece o primeiro caminhão de som, trazido pela Beija-Flor. Em 1978 o caminhão já era da Riotur, embora as escolas continuassem afirmando que a iniciativa fazia o samba atravessar. Em 1985, o carro de som foi sincronizado com as caixas espalhadas pela avenida, e em 1988 entram em operação os *delays*, aparelhos que programavam os atrasos e adiamentos do som" (Portelaweb, 2017).

dos mestres, a excelência dos ritmistas e ainda as particularidades criativas (afinação, composição do conjunto instrumental e viradas, bossas e paradinhas) desenvolvidas nos ensaios que acontecem meses antes. Para além somente do todo conjunto expressivo formado pelos quesitos musicais, a evolução depende também de outros dois elementos fundamentais: as coreografias da *Comissão de Frente* e do casal de *Mestre-Sala e Porta-Bandeira* (particularmente o 1º. casal[116]).

A Comissão de Frente atualmente tem a função de introduzir o enredo aos jurados por meio de uma cena coreografada, o que demanda algum tempo de interrupção da evolução[117]. É quase norma hoje que o 1º. casal de mestre-sala e a porta-bandeira seja a segunda ala, após a Comissão de Frente, bailando e apresentando o pavilhão da escola. As bandeiras em manifestações populares são uma herança da colonização que trazem à memória práticas europeias medievais de guildas, grupos religiosos e corporações militares. Conforme aponta Daniel Bitter (2010),

> simultaneamente, objetivos e subjetivos, materiais e imateriais, esses objetos se caracterizam, afinal, por serem profundamente ambivalentes e polissêmicos, realizando mediações nos domínios social e cósmico. Confundindo-se com as próprias divindades ou antepassados que supostamente os 'representam', esses objetos são suporte e extensões de deuses e espíritos, tornando-se um meio através do qual ele se manifestam e se aproximam dos homens, para interagir e trocar com eles (Bitter, 2010, p. 129).

Avalio assim que, dentre os quesitos que determinam interrupções da evolução do cortejo carnavalesco, a bateria e o bailado do mestre-sala e da porta-bandeira são aqueles simbolicamente mais significativos pois, como representam a agremiação e se constituem em elementos estruturantes da evolução da escola.

Victor Turner chama a atenção para a teia de significados construída pelo conjunto de símbolos rituais que atuam como "produtores de ações", especialmente aqueles que denominou *símbolos dominantes* que, diferentemente de outros, se referem a valores axiomáticos, considerados fins em si mesmos; elementos definidores de posições hierarquicamente marcadas, verdadeiros polos de atração. Para Turner, "os símbolos dominantes tendem a se tornar focos de interação. Os grupos mobilizam-se ao seu redor,

116 As escolas apresentam mais de um casal de mestre-sala e porta-bandeira (1º casal, 2º casal, 3º casal e etc…) porém somente um, geralmente o primeiro, será avaliado pelos jurados.

117 Maria Laura Cavalcanti aponta que "em 1992 o quesito encontrava-se em pleno processo de transição. Sua função, tradicionalmente desempenhada pelas Velhas Guardas, era apresentar a escola ao público. Ora, as Velhas Guardas, que abrigam fundadores e personagens antigos e queridos, têm perdido importância na política interna das grandes escolas. Associa-se a isso a 'primazia do visual' no desfile, que abria para a Comissão de Frente uma nova possibilidade: apresentar o enredo, e não mais a escola. (…) Cada vez com mais freqüência, as escolas buscam comissões de frente que causem impacto junto ao público na abertura do desfile (Cavalcanti, 1995, p. 49)".

cultuam-nos, desempenham outras atividades simbólicas" (Turner, 2005, p. 52). Propõe uma classificação dos símbolos rituais segundo três propriedades: *condensação, unificação* e *polarização.* Em seu detalhado estudo sobre mestres-salas e portas-bandeiras, Renata de Sá Gonçalves (2010) aponta propriedades da bandeira e os múltiplos significados a ela associados, além de seu caráter dominante, evidenciado na experiência de portá-la e defendê-la na avenida.

Seria possível elencar inúmeras funções da bandeira: como o fato de condensar significados relativos às cores das escolas[118], determinando, muitas vezes, a escolha cotidiana das roupas usadas pelos integrantes das comunidades; as funções de símbolo de amizade e cordialidade nas "embaixadas" e visitas às agremiações coirmãs quando, assim como no desfile carnavalesco, são respeitosamente saudadas e beijadas; ou mesmo desempenhar o papel de elemento comunicativo entre a escola e a audiência, sempre muito aplaudida em sua passagem. Nesses contextos, funciona como signo unificador de todo um conjunto significativo, de um *ethos*[119] particular que integra socialmente indivíduos à comunidade, e também como elemento polarizador pois além de inspirar sentimentos e desejos particulares, induz, a aqueles que com ela interagem, todo um código moral e normativo guiando suas ações (Turner, 2005, p. 59). Como aponta Gonçalves, bandeira, porta-bandeira e mestre-sala formam por meio da dança uma tríade incindível, já que é assim que a bandeira ganha vida, "posta em ação em diversos contextos durante o ciclo anual, nos momentos cerimoniais nas quadras e no desfile, instaura a escola, ou seja, constitui subjetividades e assume a dimensão coletiva" (Gonçalves, 2010, p. 226).

Para além desses elementos elencados, há também as alas coreografadas que subsidiariamente determinam a evolução da escola. Nelas é coreograficamente desenvolvida a temática proposta pelo enredo, em articulação conceitual com as alegorias e adereços, diferentemente das alas de passo livre onde os foliões sambam (ou marcham) sem necessidade de maiores ensaios. Falhas no desempenho coreográfico, causando interrupções indesejadas no desfile, podem levar à penalizações.

Finalmente, cabe lembrar ainda que as escolas contam com "Diretores de Evolução" que cuidam do cortejo. Em 2017, a campeã Portela, contou com 75 integrantes do *grupo de*

118 Como exemplo podemos citar as cores verde e rosa da Mangueira em relação ao antigo rancho Arrepiados, da infância do compositor Cartola no bairro de Laranjeiras. Ou as cores da Portela, azul e branco, inspiradas no manto de Nossa Senhora da Conceição e o vermelho e branco do Salgueiro no orixá Xangô. (IPHAN, 2010)

119 O "ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete" (Geertz, 1989: 143).

evolução (LIESAa, 2017) que, conectados por meios eletrônicos de comunicação, interagem e coordenam a movimentação das alas, alegorias e adereços durante o desfile.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval seis milênios de história*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2000.

AUGRAS, Monique. *A Ordem na Desordem*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 21, 1993.

BARROS, Felipe. *Na bossa da bateria: inovação, performance e drama social da Acadêmicos do Salgueiro* (tese de doutorado), Rio de Janeiro: IFCS, 2017.

BITTER, Daniel. *Bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis* – Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais,* São Paulo: HUCITEC, UnB, 1987.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California. 1982.

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

GONÇALVES, *Renata de Sá. A Dança Nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, *2010.*

IPHAN. *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo* - http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606/ (acessado em fevereiro de 2017).

LIESAa. *Abre-Alas* - http://liesa.globo.com/2017/por/03-carnaval/abrealas/index.html, (acessado em feveriero de 2017).

LIESAb. *Fundação* - http://liesa.globo.com/2017/por/02-liesa/02-liesa_principal.html (acessado em fevereiro de 2017)

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PORTELAWEB. *Intérpretes - Breve Histórico* - http://www.portelaweb.com/escola.php?codigo=7&cod_cat=4 (acessado em fevereiro de 2017)

RIOTUR. *Conheça a Secretaria*. http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/conheca-a-secretaria (acessado em fevereiro de 2017)

TESAURO. *Tesauro do Folclore e Cultura Popular*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 2009. Disponível em *www.cnfcp.gov.br/tesauro/ (Acesso em fevereiro de 2017).*

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TURNER, Victor, *Floresta de Símbolos*, 2005.

CANÇÕES DE ACONSELHAMENTO DA FESTA DA MOÇA NOVA DOS ÍNDIOS TICUNA

Edson Tosta Matarezio Filho
sociais@hotmail.com
Pós-doutorando – Universidade de São Paulo

Resumo: Pretendo apresentar nesta comunicação uma análise das letras de algumas "canções de aconselhamento" que são entoadas na Festa da Moça Nova, o ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna (AM – Brasil). Para tanto, enfoco a relação triangular entre uma mãe, suas filhas e as mulheres mais velhas, uma das mais significativas para entendermos como o ritual atua no sentido de (tentar) fazer as moças agirem de modo específico. Trata-se de um experimento de análise nos termos das duas modalidades de cismogênese definidas por Bateson (2006, p. 215 – 236): complementar e simétrica, entendidas como "nascimento de uma separação" (Houseman & Severi 2009,
p. 34). Através da entoação dos aconselhamentos e da manipulação corporal das moças, pretende-se retirar a criança do seio dos cuidados dos pais e inseri-la no mundo dos adultos, que se casará em breve e será responsável por cuidar de sua mãe.

Palavras-chave: Ticuna, ritual, canção, afetos.

Abstract: I intend to present in this communication an analysis of the lyrics of some "counseling songs" that are sung in the Feast of Moça Nova, the female initiation ritual of the Ticuna Indians (AM - Brazil). To that end, I focus on the triangular relationship between a mother, her daughters, and older women, one of the most significant in understanding how ritual acts (try) to make girls act in a specific way. It's an experiment of analysis in terms of the two modalities of schismogenesis defined by Bateson (2006, 215-236): complementary and symmetrical, understood as "birth of a separation" (Houseman & Severi 2009, p. 34). Through the intonation of the counseling and the corporal manipulation of the girls, it's intended to withdraw the child from the care of the parents and insert her into the world of adults, who will marry soon and be responsible for caring for his mother.

Key-words: Ticuna, ritual, song, affections.

Apresento nesta comunicação um exercício de análise relacional da ação no ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna (AM – Brasil)[120], a Festa da Moça Nova, centrado na análise das letras das canções e no *ethos* deste povo. Nestes cantos, destaco principalmente a relação entre mãe e filhas tematizada nas letras. Entre os Ticuna, as moças que tem sua primeira menstruação são colocadas em reclusão. Este recolhimento é encerrado com três dias de festa. Com a intenção de mostrar alguns resultados de análise, apresentarei apenas alguns fragmentos de mitos, da relação dos Ticuna com seres não-humanos e de um ritual bastante

[120] Os Ticuna conformam uma população atual de mais de 50 mil pessoas distribuídas na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, falantes de uma língua isolada.

complexo, ao final do qual os cabelos das moças são arrancados e ela escuta uma série de "cantos de aconselhamento"

Está comunicação se inspira nas análises feitas por Houseman & Severi (2009), em seu livro dedicado a cerimônia do *Naven*, dos Iatmul da Papua-Nova Guiné, mesmo ritual etnografado por Gregory Bateson no início dos anos 30. Para tanto, antes de tudo, cumpre elencar os "atores" envolvidos e definir algumas relações em jogo entre eles durante a Festa e no cotidiano. Tais "atores" são[121]:

Neófitas – uma ou mais moças
Pais da moça – pai (dono da festa) e mãe (dona da festa)
Mulheres mais velhas (principalmente cantoras)
Festeiros, público, "mortais" (*yunatü*)
ngo'o, "bichos" (mascarados e grandes trompetes)
ü'üne, "imortais"

Estabelecidos estes atores presentes na Festa, vejamos, usando os termos do próprio Bateson, qual o "tom emocional" ou *ethos* (2006, p. 70) implicado em algumas destas relações definidas acima, focando principalmente nas letras das canções entoadas no ritual. De acordo com Bateson, afirmam Housemans & Severi, "as sociedades selecionam junto aos indivíduos uma certa gama de atitudes afetivas destinadas a caracterizar sua personalidade social, seu ethos (...) Ele procura compreender, de acordo com sua perspectiva, a maneira segundo a qual a vida social organiza ou influencia as experiências afetivas" (idem, p. 28-29). Trata-se, portanto, da dimensão emocional do ritual, a qual Bateson renderá uma explicação chamada por ele de ethológica.

Uma das hipóteses que pretendo sustentar é a de que tanto a moça como os demais participantes da Festa terão seus afetos direcionados para determinados modos de agir. Por meio da manipulação do corpo das moças, dos aconselhamentos e da relação com seres presentificados em máscaras e instrumentos musicais, tudo indica que o ritual ticuna tem como uma de suas finalidades conduzir as moças a agirem como mulheres adultas, que se casarão em breve e que serão responsáveis por cuidar de suas mães.

Algumas noções que caracterizam o "tom emocional" das moças são bastante variadas, dependem do momento do ritual e com quem as moças estão lidando naquele momento. As "emoções" que podemos extrair dos dados de campo são, por exemplo, as de "agonia" (*iatchiãé*), "medo" (*mu'ü*), "vergonha" (*ane*), "cansaço" (*tapaütchi*), "raiva",

[121] Outro "ator" de fundamental importância para este ritual são os chamados "copeiros" (*üau̇̃cü*), os mestres de cerimônia da Festa da Moça Nova. No entanto, estes "atores" não entrarão na análise que apresento abaixo.

"desespero" ou sensação de pequenez (*nhemagü'ün*), "susto" (*baia'tchiün*), sofrimento (*õẽ*) dentre outros.

Estes estados, mas não somente, compõem os corpos com o que poderíamos chamar de "afetos" ou "atitudes afetivas" (Houseman & Severi, 2009, p. 29), remetendo diretamente a todo um desenvolvimento do estudo do corpo ameríndio como um "feixe de afecções" (Viveiros de Castro, 2002, p. 380). Neste mesmo sentido, Rodgers retoma a importância da distinção entre afetos, sentimentos e emoções. "[Para Deleuze & Guattari] os afetos (...) descrevem o que poderíamos chamar de redistribuição dos focos de densidade e sensibilidade do corpo, aumentando ou decrescendo seu potencial para agir de modo específico" (2002, p. 102). O ritual proporciona um "contágio" (Deleuze & Guattari, 1997, p. 21) específico dos Ticuna[122].

Moças, "bichos" e "imortais"

Para compreendermos as letras das canções cumpre apresentar antes a relação dos Ticuna – principalmente das moças neófitas – com os chamados "bichos" (*ngo'o*) e os "imortais" ou "encantados" (*ü'üne*). As principais razões para se fazer a Festa, que me foram ditas pelos meus colaboradores ticuna, são para que as moças não sejam roubadas pelos "bichos" (*ngo'o*) e que os participantes do ritual, se bem realizado, tornem-se "imortais" (*ü'üne*). Os "bichos" são presentificados na Festa pelos convidados mascarados e pelos grandes trompetes (Matarezio Filho, 2015a, 2015b).

Com relação às pessoas que estão na Festa a moça é considerada imortal (*ü'üne*). Estes seres são muitas vezes referidos como "aqueles que não tem mais males no corpo", por oposição aos "mortais" (*yunatü*), que ainda possuem um corpo (*üne*) mortal e "males" (*puya*) no corpo. Há no pensamento ticuna uma estreita relação entre estas "impurezas" (*puya*) e o sangue, principalmente a menstruação. No limite, todos os mortais seriam seres contaminados, impuros, enquanto os imortais são seres sem "males no corpo". A figura da moça, neste sentido, torna-se absolutamente paradoxal, pois, apesar de estar menstruando pela primeira vez e estar imbuída de todo o perigo e "poluição" (*puya*) que isto acarreta, a moça é considerada uma imortal (*ü'üne*), ou seja, desprovida dos "males do corpo".

Apesar da submissão das moças às mulheres mais velhas durante o ritual, as mulheres

[122] Podemos definir o ritual como "um modo distinto de transmissão cultural orientada para a organização da ação" (Houseman, 2006, p. 420-421). Este "modo distinto de transmissão cultural" pode ser pensado como um "contágio" de afetos (Deleuze & Guattari, 1997, p. 21), no sentido de aumentar o potencial de um corpo agir de modo específico.

– e os festeiros, de modo geral – precisam das moças para atraírem os imortais para a Festa e abrirem a possibilidade de imortalização de todos. Ao contrário dos "bichos" (*ngo'o*) – que também são atraídos pelo cheiro da menstruação das moças –, o contato com um imortal é algo muitas vezes desejado pelos mortais. Se não desejado, ao menos muitas vezes inevitável. Um ticuna me contou que "quando um imortal pede a filha para os pais, eles têm que entregar. Se não entregarem aparece "bicho" (*ngo'o*) para a pessoa". As moças, portanto, tem esta possibilidade de imortalização individual.

A relação mítica entre mãe e filha retomada nos cantos

Uma das relações que quero destacar nesta análise é a relação entre mãe e filha. Esta escolha, longe de ser arbitrária, é a relação mais destacada ao longo da Festa nas letras das canções de aconselhamento e na mitologia ticuna. As canções que são entoadas no momento em que são arrancados os cabelos das moças nos dão um exemplo deste tema cancional. Por um lado, é exigido da moça que não chore por estar perdendo seus cabelos, sua porção mais "mortal" (*yunatü*) que deve ser extirpada, para ela não ser levada pelos "bichos" (*ngo'o*). No trecho abaixo, o "bicho" é referido como Yureu, um dos mais perigosos para as moças:

"Notürü ta taütamana nacaicuau cuauü i cuyae i yunatü'ü, i yunatü'ü / "Não chore por causa do teu cabelo de mortal, mortal" / *Aucümaü, aucümaü napü'ã yepetchinü tchipara'ü i aucümaü i yuayua i Yureu tacu'ü tatürü naca a i yau'ü i cuyae i yunatu'ü* / "É perigosa, perigosa, a porta da montanha, na soleira fica de pé o perigoso Yureu. Por causa do seu cabelo de mortal que ele vai te pegar"

Por outro lado, há um momento da Festa que as mulheres choram. Sob o efeito do álcool e bastante emocionadas, quando é entoada a canção da To'oena – a primeira moça nova, que morreu por ter olhado os instrumentos proibidos – as mulheres não contêm as lágrimas ao ouvir a trágica história de To'oena e sua mãe. A primeira moça nova do mito morre por um "susto" (*baia'tchiün*) que leva ao olhar para os trompetes proibidos. Após narrar a morte de To'oena, o mito descreve o sermão que Yoi (herói cultural ticuna) passa em sua irmã, mãe de To'oena, por não ter cuidado direito de sua filha:

Aquela sua filha, que era moça nova, está morta. Não quero que você chore. Agora vamos subir os xerimbabos dela [os grandes trompetes]. Eles vão cantar a música dela. Não chore de jeito nenhum. Se você chorar vai sobrar para você, vai acontecer com você o mesmo que com To'oena. É tudo culpa sua, porque você não aconselhou (*ucuẽ*) sua filha. Era Festa dela, aconteceu isso porque você não juntou tudo que precisava antes e To'oena ficou

procurando alguma coisa. Por isso, eu nunca mais vou estar com vocês. To'oena caiu na proibição (*utu'üngü*) porque ela endoidou (*_ecüna*) e não obedeceu a sua mãe (Matarezio Filho, 2015a, p. 124).

Esta história está presente na Festa por meio das canções que as mulheres entoam para as moças e também por meio das canções que o espírito de To'oena canta dentro dos trompetes, por exemplo:

Tchaugagü tchanhẽaẽ türü ya nori / "Primeiro, é por minha culpa porque eu sou doida/desobediente"*/ Ya aüncümacü ya tchuûecü /* "É proibido ver a flauta embolo *tchuûecü" / Nĩtchacaguün pa iri iri pa worecü ya /* "Ela gritou, moça nova" */ Guagaya derenecü ya. Ya bunecuya ngaüwa /* "Aquela cor amarelada no meio do descampado" */ Nünna itchacaguün /* "Gritei aqui"*/ Ya tchuünecü ya /* "Flauta embolo *tchuünecü*" */ Oi yoyawetcha arü tchuünecü /* "Flauta embolo do vovô Yoi" */ Pa iri iri pa worecü ga /* "Moça nova" */ Yeataiya tuegatünetü rü naãnewai /* "Lá na terra do igarapé preto" */ Tchôün ita tchunaü*

/ "Tiraram minhas tripas" */ Pa iri iri pa worecü /* "Moça nova" */ Naũẽẽta pa mamãe ga /* "Mamãe, tome cuidado"*/ Ya daruta ya cowü matchiaün /* "Você pensa [que minha carne] é carne de veado"*/ Pa õ inhemarü /* "Mãe, aquela carne" */ Tchamatchii niĩpa napüarü yererearü ĩããüngona cawetãün /* "Minha carne está na porta da casa/montanha dele [Yoi], dentro de um cesto"*/ Pa iri iri pa worecü /* "Moça nova" */ Fu fu fu fu fu fu fu fu"*

To'oena, após sua morte, reconhece sua "culpa" e o perigo em que colocou sua mãe. No mito, a moça é morta e sua carne se transforma em carne de caça (jacaré ou veado). Seu alerta no mito e nas canções é para que sua mãe não coma a carne do animal que lhe é oferecida, porque esta é sua própria carne. To'oena é um símbolo de reconhecimento tardio da própria culpa por ser desobediente. A "culpa" das moças é retomada nas canções do ritual
Moça nova" / *Rü cugaguni'ĩ* / "É por sua culpa [*cugaguni'ĩ*] / *Noriama ya mamae cu'üntürüyeya cu'ün ya uneta* / "Que no início a sua mãe lhe guardou" / *Nhemacani'ĩ cu'üntürü taüneta* / "Por isso ela lhe guardou".

Assim, se por um lado a "culpa" da moça e da mãe de To'oena são relembradas nas canções, por outro lado, a força e o cuidado da mãe que conduz bem sua filha são exaltados:
"*Iri iri pa worecü* / "Moça nova" / *Tauütchima poraneyayima nainecü ngiaeyiĩgurü otchametü* / "A festa só está acontecendo porque a alma da tua mãe é forte como um caniço" / *Õẽrutawai taüüntchimawai* / "Se tua mãe não tivesse força [*pora*], não teria festa"

Podemos notar neste momento, uma identificação das moças com suas mães e,

principalmente, com a mãe de To'oena. Talvez esta seja a única vez que esta identificação aconteça no ritual, mas isto complexifica o quadro das relações. Em todos os rituais que presenciei, as moças não esboçavam qualquer reação enquanto eram insultadas e tinham seus cabelos arrancados. Como vimos, não chorar é a prova exigida por Yoi, mais importante herói cultural dos Ticuna, à sua irmã, enquanto ela ouve o espírito da filha cantar nos trompetes. Ao aceitarem o arrancamento dos cabelos pacificamente, as moças são identificadas às suas mães, que são fortes e suportam as provas rituais. Temos, portanto, diversas identificações incompatíveis entre si atuando simultaneamente na Festa da Moça Nova, de uma maneira muito próxima ao que acontece no *naven* analisado por Houseman & Severi (2009). Esquematicamente, teríamos duas identificações contrárias ocorrendo ao mesmo tempo na Festa, o que conforma um tipo de condensação ritual:

Figura 1 Condensação entre moça nova, mãe e To'oena

A relação mãe, filha e as mulheres mais velhas

Os cantos de aconselhamento entoado pelas mulheres mais velhas tematizam, em geral, insultos direcionados a moça. A moça é compara a pássaros depenados, a frutas de ingá magrinhas, a promiscuidade de um cachorro, etc. Os insultos que mais nos interessam nesta análise relacional remetem à atitude das moças com relação a suas mães. Muitos destes fazem uma comparação da moça com a preguiça e a ferocidade de uma cotia, p. ex.:

"*Nhumaru ai na atürü ai dauũũ iri iri pa o arecü* / "Contudo, neste momento, você vai sentir dor, moça nova" (...) *Erütürüwai curuwaiya otchameta õẽruwai cuüntürüwai* / "Porque quando tua mãe manda em você" / *Mucüraüngu cutchamatatürü oegacü* / "Você responde a ela com raiva, com palavrão" / *Norüoma'ãyema imetü'ücü ocutiaraya tchigurü'ün ai* / "Tua preguiça e tua canela fina igual a da cotia" / *Cutchamatatürü nhiẽtügu cuyaporagü'ün curüotchametü* / "Você quer ser mais do que tua mãe, fala com raiva encima dela" / *Pa iri iri wowarecü* / "Moça nova";

Gostaria de experimentar uma análise da relação triangular entre uma mãe, suas filhas

e as mulheres mais velhas nos termos das duas modalidades de cismogênese definidas por Bateson (2006, p. 215 – 236): complementar e simétrica. Antes de abordarmos estas duas modalidades nas relações mencionadas, cumpre dizer que a cismogênese, entendida como "nascimento de uma separação" (Houseman & Severi 2009, p. 34), pode ser pensada como uma possível definição do que é um ritual de passagem (Van Gennep, 2011[1909]). O casamento, por exemplo inauguraria a separação de um casal do conjunto de solteiros de uma sociedade; o funeral separaria vivos e mortos. Com relação a iniciação à vida adulta não é diferente. Pretende-se retirar a criança do seio dos cuidados dos pais e inseri-la no mundo dos adultos. No caso específico da iniciação feminina ticuna, espera-se que a moça que passa pelo ritual se case em breve e seja responsável por cuidar de sua mãe. Deste modo, vejamos como a cismogênese complementar e simétrica atua no triângulo relacional exposto acima, em conjunto com as outras relações em jogo no ritual, para conduzir as moças a agirem como mulheres adultas.

Acredito ser possível demonstrar que estes dois tipos de cismogênese – e sua ocorrência simultânea, na figura da "condensação" (Houseman & Severi, 2009) – contribuem para o amadurecimento da moça, uma "mudança progressiva" de seu comportamento. No período anterior a passagem da moça pelo ritual, quando a menina começa a entrar numa fase que chamaríamos de "puberdade", a relação com sua mãe pode ser descrita como constituindo uma cismogênese simétrica. Minhas observações de campo, os relatos colhidos por mim e as letras de um tipo de canção entoada na Festa que podemos classificar como "canção de aconselhamento", como vimos, apontam para um embate entre mãe e filha nesta época da vida[123]. Desta maneira, há uma "mudança progressiva" no sentido de uma competição entre mãe e filha para definir quem terá mais autoridade na relação.

Por outro lado, durante o ritual de iniciação a posição da moça é de extrema submissão, a moça é cobrada por todos os momentos em que tratou mal sua mãe. Esta submissão atinge seu ápice no momento mais esperado da Festa, o arrancamento dos cabelos da moça. Deste modo, estamos tratando aqui de "duas atitudes relacionais diferentes" (Houseman & Severi 2009, p. 35), o que compreende uma "diferenciação progressiva" complementar ou cismogênese complementar. Os atores desta relação são as moças, que permanecem caladas e ouvindo os conselhos, e as mulheres mais velhas da comunidade que insultam as meninas e impõem-lhes a dor física pelo arrancamento dos cabelos.

[123] Os relatos e minhas observações também apontam que a relação entre mãe e filha pode ser bastante pacífica. No entanto, de qualquer maneira, todas as moças que passam pelo ritual escutam as mesmas "canções de aconselhamento" que reprovam sua atitude de não obedecer a mãe.

Assim como faz a cerimônia do *Naven* entre os Iatmul, que dramatiza de forma exagerada os sentimentos presentes na vida cotidiana (Houseman & Severi, 2009, p. 36), o mesmo se passa na Festa da Moça Nova. Os insultos, a imposição de dor, as cobranças pelas malcriações são levadas ao extremo na Festa, mas não pela mãe da moça, maior alvo dos desrespeitos da filha. Estes atos são performatizados no ritual pelas mulheres mais velhas e de forma cantada, através de canções sedimentadas pela tradição e imposições de sofrimento que elas próprias sofreram quando passaram pela Festa.

A moça tem com as mulheres mais velhas uma relação complementar durante o ritual. Mas podemos estar diante de uma inversão da relação complementar que a moça possui com as mulheres, causada pela identificação das moças com os "imortais". Ao invés de deixar aberta a possibilidade das moças se imortalizarem, estabelecendo uma aliança com um imortal, o ritual abre a possibilidade de uma "imortalização" coletiva e prepara a moça para uma aliança com um mortal.

Portanto, temos duas simetrias que envolvem as moças aqui e que podem levar a separações indesejadas. Uma relação simétrica entre a moça e sua mãe, cuja consequência é a exacerbação de um conflito que afasta mãe e filha. A outra relação de simetria coloca moças e imortais em um mesmo plano. Deste modo, o ritual inverte duplamente a estas duas relações de simetria. Temos aqui mais um exemplo do que Houseman & Severi chamam de condensação ritual, "a articulação interdependente de dois tipos de relações cismogenéticas contrárias" (2009, p. 71).

Esboçando um esquema da relação entre moças, mulheres mais velhas e "imortais" teríamos:

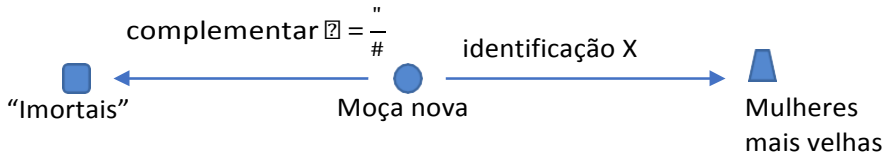


Figura 2 Condensação entre "Imortais", moças e mulheres mais velhas

A relação de simetria entre mãe e filha torna-se complementar com a subordinação das moças pelas mulheres mais velhas. Mas ao mesmo tempo, a moça é uma "imortal", os seres cósmicos com os quais os Ticuna querem se juntar, através de uma Festa realizada com perfeição. A moça é, portanto, superior aos "mortais" – o que inclui sua mãe e todos os demais festeiros –, ao menos no curto período de sua imortalidade temporária enquanto está reclusa.

Referências

BATESON, Gregory. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné.*/ Gregory Bateson; tradução Magda Lopes. – 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. "1730 — DEVIR-INTENSO, DEVIR-

ANIMAL, DEVIR-IMPERCEPTÍVEL", IN: *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4, São Paulo: Ed. 54 (Coleção TRANS). 1997.

GOULARD, Jean-Pierre. *Entre Mortales e Inmortales – El Ser según los Ticuna de la Amazonía*. CAAAP, CNRS-MAEE-IFEA, Lima. 2009.

HOUSEMAN, Michael e SEVERI, Carlo. Naven ou le Donner à Voir. Essai d'Interprétation de l'Action Rituelle. Paris: CNRS-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. 2009.

HOUSEMAN, Michael. "Relationality", in: J. Kreinath, J. Snoek and M. Stausberg (eds.) *Theorizing Rituals. Classical Topics, Theoretical Approaches, Analytical Concepts, Annotated Bibliography*. Leiden: Brill, pp. 413-428. 2006.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015a.

_____ Trompetas ticuna de la Fiesta de la Moça Nova. In: Bernd Brabec de Mori; Matthias Lewy; Miguel A. García. (Org.). *Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. 1ed.Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2015b, v. 1, p. 121-135 RODGERS, David. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. Mana, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 91-125, Oct. 2002.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem*. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes. 2011[1909].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena", in: *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify. 2002.

RUSSO E O PANDEIRO: ASPECTOS DE UMA TRAJETÓRIA ENTRE MARGINALIDADE E *GLAMOUR*

Eduardo Marcel Vidili
Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc
eduardovidili@hotmail.com

Resumo: Este artigo reconstitui a biografia de Russo do Pandeiro, nome artístico de Antônio Cardoso Martins (1913-1985), relacionando-a com aspectos da trajetória do pandeiro no Brasil, instrumento que durante os primeiros anos de carreira deste músico passa por uma mudança de percepção social: anteriormente associado à vadiagem, converte-se em um dos símbolos da música brasileira, e, por extensão, do próprio País. O método empregado é a pesquisa documental, com fontes primárias consultadas na Hemeroteca Digital Brasileira. Músico atuante nos âmbitos da radiofonia, fonografia e cassinos do Rio de Janeiro, Russo do Pandeiro desenvolveu carreira internacional, sendo provavelmente o primeiro pandeirista brasileiro a liderar um grupo musical. Participou de diversos filmes produzidos em Hollywood e enriqueceu com a profissão. Em contraste, durante os primeiros anos de sua carreira musical, foi preso, algumas vezes, apenas por "portar" o instrumento, que muitas vezes era danificado pela autoridade policial. As evidências apontam uma mudança, ocorrida durante os anos 1930, de mentalidade político-social em relação ao assunto: ao final desta década, o pandeiro afirma-se como um "instrumento-símbolo" do Brasil que se construía durante a implantação do Estado Novo - situação de certa maneira epitomizada pela consagração, no Brasil e no exterior, de Russo do Pandeiro. Esta nova percepção é corroborada por canções de grande popularidade deste período, que retratam o Brasil por imagens como "terra de samba e pandeiro".

Palavras-chave: Pandeiro brasileiro. Russo do Pandeiro. Percussão.

Abstract: This paper reconstructs the biography of Russo do Pandeiro, the artistic name of Antônio Cardoso Martins (1913-1985), relating it to features of the trajectory, in Brazil, of the pandeiro, an instrument that during the first years of this musician's career undergoes a change of social perception: previously associated with vagrancy, it becomes one of the symbols of Brazilian music. The method used is documentary research, with primary sources consulted in the Hemeroteca Digital Brasileira (Brazilian Digital Library). Russo do Pandeiro, active musician in the realms of radio, phonography and casinos in Rio de Janeiro, developed an international career, being probably the first Brazilian pandeiro player to lead a musical group. He participated in several films produced in Hollywood and became rich due to his professional exit. In contrast, during the early years of his career, he was arrested, sometimes only for "carrying" the instrument, which was often damaged by police authority. Evidences point to changes ocurring in socio-political mindset during the 1930s: at the end of this decade the pandeiro affirmed itself as a "symbol-instrument" of the idea of Brazil built during the implantation of the Estado Novo – situation epitomized by the consecration, in Brazil and abroad, of Russo do Pandeiro. This new perception is corroborated by songs of great popularity of this period, which portray Brazil through images like "land of samba and pandeiro".

Keywords: Brazilian pandeiro. Russo do Pandeiro. Percussion.

Introdução

"É o meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil!"

Os famosos versos de Ary Barroso em *Aquarela do Brasil*, escrita em 1939, revelam ingredientes que se repetiriam em outros "sambas-exaltação" deste período - canções ufanistas, espécie de cartões-postais sonoros do País, afinadas com o espírito do Estado Novo que Getúlio Vargas começava a implantar. Nestas canções, é frequente a associação do Brasil com o gênero musical do samba e, por extensão, com o pandeiro, instrumento típico deste gênero: samba e pandeiro, portanto, atuam como símbolos, como indicadores de "brasilidade".

As associações entre estes elementos, que, a partir de então, o senso comum tende a naturalizar, evidentemente são construções. Em *O mistério do samba* (2012), Hermano Vianna demonstra o longo processo de mediações entre grupos sociais e políticos diversos que fez com que o samba, perseguido em várias instâncias durante as primeiras décadas do século XX, fosse, enfim, transformado em símbolo da identidade nacional brasileira.

Processo semelhante se deu com o pandeiro brasileiro: entendido como instrumento da malandragem, era perseguido pelas autoridades policiais, e sua posse podia render prisão, apreensão do instrumento e mesmo sua inutilização. Tal tipo de conduta policial mudou, ao que tudo indica, ao longo da década de 1930, quando o pandeiro, instrumento obrigatório nos conjuntos regionais que todas as emissoras de rádio brasileiras possuíam, passa a cumprir função econômica, sendo, em decorrência, valorizado também socialmente.

Esta trajetória do instrumento, da marginalidade à consagração, é de certa forma epitomizada na carreira de um dos mais famosos pandeiristas brasileiros entre as décadas de 1930 e 1950: Russo do Pandeiro.

Russo do Pandeiro: trajetória

Antônio Cardoso Martins, o Russo do Pandeiro, talvez tenha sido o primeiro pandeirista brasileiro a se projetar como artista "solo", bem como a desenvolver carreira internacional. Notabilizou-se por ser exímio malabarista do instrumento. Foi também compositor e atuou no cinema.

Nascido em 1913, em São Paulo, mudou-se na infância para o Rio de Janeiro. Na adolescência, trabalhou como motorista de ônibus da companhia Light, até que uma violência física cometida contra um superior, seguida de desentendimento com seu pai, fizessem com

que ficasse desempregado e fosse viver na rua, aos dezesseis anos[124]. Contratado para trabalhar como vendedor ambulante na Festa da Penha, conheceu músicos que lá se apresentavam, onde teve seu primeiro contato com o pandeiro. Juntou-se a eles, fingindo que tocava: seu aprendizado se deu "ao vivo". De volta à casa dos pais, no bairro do Estácio, foi convidado, pouco depois, pelo flautista Benedito Lacerda, seu vizinho, para integrar o grupo Gente do Morro, conjunto responsável pela consolidação da utilização da batucada nas primeiras gravações de samba (Bittar, 2014, p. 51-52). Este grupo foi o embrião do Regional de Benedito Lacerda, proeminente nas rádios brasileiras da época, com o qual Russo permaneceria até 1937. No final desta década, Russo tinha intensa atuação no Cassino do Copacabana Palace, tocando na orquestra de Simon Butman, e no Cassino da Urca, como músico e arregimentador da orquestra Brazilian Serenaders, dirigida por Carlos Machado. Excursionou por Argentina e Uruguai com Francisco Alves. Apresentou-se em 1939, na Urca, com Josephine Baker, com quem seguiu para Paris com a intenção de lá se estabelecer. No entanto, pouco depois, em decorrência da eclosão da Segunda Guerra Mundial, retornou ao Brasil[125] e a seu trabalho na Urca, "o palco principal do show business brasileiro daquela época" (Vianna, op. cit., p. 129).

Lutou na Segunda Guerra Mundial, pela Força Expedicionária Brasileira. Após o fim da guerra, em 1944, Russo foi para os Estados Unidos, a convite de Carmen Miranda. Sua temporada de apresentações no Copacabana Night Club, em Nova Iorque, prevista para durar duas semanas, estendeu-se por nove meses. Com sua orquestra, Russo and the Samba Kings, apresentou-se em quase todos os estados norte-americanos. Em Hollywood, realizou um total de oito filmes ao lado de astros como Carmen, Groucho Marx, Esther Williams, Bing Crosby e Dorothy Lamour[126]. Enriqueceu, a ponto de adquirir uma mansão que, nos anos 1920, pertencera ao astro do cinema Rodolfo Valentino.

Em 1951, retornou ao Rio de Janeiro, onde montou a Publisom, estúdio de gravação de *jingles* publicitários. Em 1954, tornou-se funcionário do Ministério do Trabalho[127]. Neste momento, gozava de sólida situação financeira: uma publicação da época o descreve como "um dos poucos milionários, entre os artistas nacionais[128]". Seu jubileu artístico, comemorado neste ano no Teatro Carlos Gomes, foi festejado com "um verdadeiro desfile de astros e

---

[124] *O maior pandeiro do Brasil era branco.* Última hora, Rio de Janeiro, 24 abr. 1976.
[125] *O pandeiro em Paris.* Correio Paulistano, 17 out. 1939.
[126] *Carmen Miranda talvez compareça à festa de seu amigo: jubileu artístico de Russo do Pandeiro!* Última Hora, Rio de Janeiro, 04 dez. 1954.
[127] Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 259, 28 ago. 1954.
[128] *É a "carinha do papai!"*. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n, 277, 01 jan. 1955.

estrelas do rádio", que incluía Pixinguinha, Grande Otelo, Ângela Maria e Canhoto e seu Regional[129].

A partir de meados da década de 1950, Russo reduziu suas atividades musicais, sem abandonar a carreira artística. Sua atuação era inclusive política: militou ativamente na causa dos direitos autorais dos compositores[130]. Registros em periódicos mostram que ele manteve atividades musicais pelo menos até o início da década de 1970: em 1957, organizou uma escola de samba estilizada com a qual realizava excursões[131]; em 1960, apresentou-se durante semanas no Rockfeller Center, em Nova Iorque[132], como parte de uma programação, promovida pelo Instituto Brasileiro do Café, anunciada como "a maior promoção artística brasileira no exterior[133]"; em 1961, apresentou-se em temporada com a cantora Maysa em uma boate em Nova Iorque[134]; liderou uma orquestra atuante em bailes de carnaval no Rio de Janeiro nos anos 1960[135] e 1970[136]; apresentou-se com o conjunto Sambalândia em Ingelheim, Alemanha, como atração principal da "Semana Brasileira", promovida pelo Itamaraty em 1971[137]. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1985.

Pandeiro: instrumento da vadiagem

A narrativa apresentada acima tem aspectos de conto de fadas: um brasileiro, de origem humilde, ganha os palcos do Brasil e do mundo, tocando um instrumento- símbolo da musicalidade brasileira. Fica famoso, enriquece, retorna ao País e atua como embaixador da música brasileira.

Porém, contrastando com esta trajetória aparentemente perfeita, há um componente dramático, que afetou não somente este músico, mas também muitas pessoas ligadas ao samba e a outras manifestações associadas à cultura negra. Russo teve problemas, nos anos iniciais de sua carreira, em decorrência do que constituía uma "contravenção": portar um pandeiro.

Ele relatou, em depoimento concedido na década de 1980: "Naquela época [1929,

---

[129] *Russo do Pandeiro, 25 anos de Velha Guarda.* Última Hora, Rio de Janeiro, 07 dez. 1954.
[130] *Russo do Pandeiro: Compositor no Brasil é vítima de editores maus e gananciosos*. Última Hora, Rio de Janeiro, 18 fev. 1959.
[131] Cf. nota publicada em Última Hora, Rio de Janeiro, 01 ago. 1957.
[132] *"Show" brasileiro nos EUA: propaganda do Café*. Última Hora, Rio de Janeiro, 10 out. 1960.
[133] *Espetáculo brasileiro em Nova Iorque.* Última Hora, Rio de Janeiro, 22 ago. 1960.
[134] Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 593, 28 jan. 1961.
[135] Cf. diversos anúncios publicados na imprensa carioca, p.ex.: *Não percam – Russo do Pandeiro e seu carnaval IV centão*, Última Hora, Rio de Janeiro, 25 fev. 1965.
[136] Cf. notas publicadas no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. ex. em 19 fev. 1971.
[137] *Russo do Pandeiro defende a nossa música*. Revista do rádio e TV, Rio de Janeiro, n. 1069, 1970.

quando começou a tocar], quem tocava violão, cavaquinho e pandeiro era vagabundo. Eu fui preso, quantas vezes eu fui preso. Furavam o pandeiro e botavam no xadrez[138]". Ironicamente, por outro lado, o músico tirou proveito deste tipo de situação: seu primeiro pandeiro foi adquirido (mais exatamente, trocado por uma cerveja) de um vizinho policial, que o havia tomado de um "malandro[139]".

João da Baiana (1887-1974), pandeirista cujo prestígio rivalizou com o de Russo durante as décadas de 1930 a 1950, músico ligado às festas na casa de Tia Ciata (local onde o samba carioca teria sido "inventado", a partir de sua matriz baiana), passou por situações semelhantes. Segundo ele: "Por causa do samba, trancafiaram-me muitas vezes na cadeia e quebraram-me muitos pandeiros[140]". Em episódio bastante referenciado na historiografia do samba, em 1908, o senador Pinheiro Machado, sabendo que a polícia havia quebrado o pandeiro de João, que costumava tocar nas festas em sua casa, deu instruções para que fosse confeccionado um novo instrumento, dado de presente ao músico, contendo uma placa com a inscrição: "A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado". Este pandeiro passou a funcionar como um "salvo-conduto" para João, que desde então não foi mais importunado pela polícia (cf. Vianna, op. cit., p. 114).

A repressão sofrida pelo pandeiro era parte integrante de um contexto político que criminalizava práticas associadas à cultura negra no Brasil – sobretudo, a capoeira (manifestação na qual o pandeiro também é amplamente utilizado) e religiosidades de matriz afro-brasileira. Tais repressões eram legitimadas pelo Código Penal de 1890, o primeiro da República. Vale lembrar que este Código foi sancionado na sequência da abolição da escravatura, época em que um enorme contingente de negros, ex-escravos, rumaram às cidades grandes em busca de trabalho, contribuindo para um crescimento urbano vertiginoso, que certamente assustou as elites dominantes, que necessitavam de mecanismos legais de controle de tais populações, vistas por elas como desordeiras e ociosas (Serafim; Azeredo, 2009).

Mudança de percepção: pandeiro, instrumento-símbolo de 'brasilidade'

As repressões policiais reportadas por João e Russo cobrem um período que vai do

---

[138] Entrevista concedida a Renato Vivacqua em 25 jul. 1982, publicada no *website* do jornalista (disponível em: http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/), disponibilizada em forma de gravação de áudio. Não encontrei versão escrita da mesma.

[139] *Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo!* Revista do Rádio, n. 82, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951.

[140] *O samba nasceu na Baía?* Reportagem de Lourival Coutinho publicada na revista Carioca, n. 200, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939.

início do século XX até o início da década de 1930, época do princípio da carreira musical de Russo. Significativamente, o relato deste último inclui, como instrumentos que eram então associados à vadiagem, o cavaquinho e o violão, que, juntamente com o pandeiro, viriam a formar a base dos conjuntos regionais, formação instrumental predominante nas rádios brasileiras a partir de 1930 (Becker, 1996, p. 48-49). Nesta década, o rádio se consolidava como o grande veículo de comunicação em nível nacional: até os anos 1950, ele teve sua chamada era de ouro, "momento no qual um vasto campo de trabalho se abriu, mobilizando toda a cadeia produtiva da indústria fonográfica em torno da música popular" (Paes, 2012, p. 15). Em decorrência, a profissão de músico "passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida" (Bessa, 2005, p. 201).

Certamente, o protagonismo dos instrumentos citados na então incipiente radiofonia, assim como na fonografia e em outras instâncias do *show business* brasileiro da época, foi determinante para que ocorresse uma mudança da percepção social a seu respeito – percepção associada, portanto, a uma "visão utilitária" do novo papel destes instrumentos, largamente ligados à indústria brasileira do entretenimento musical que se configurava. Também constituiu importante contribuição a rede de mediações, de autoridades políticas e intelectuais, abordada por Hermano Vianna (op. cit.), da qual o caso mencionado do senador Pinheiro Machado é exemplo emblemático, que concorreu para que, nas primeiras décadas do século XX, o samba carioca deixasse de ser associado à marginalidade, passando a ser entendido como o gênero musical brasileiro por excelência. Sintonizado com este "espírito da época" (início da Era Vargas), o Código Penal de 1940 revogou dispositivos legais que autorizavam a repressão à capoeira, a partir de então não mais tipificada como crime e protegida como prática desportiva e forma cultural genuinamente brasileira (Serafim; Azeredo, op. cit.).

Em consonância com a mudança de percepção social em relação a estes assuntos, e ao pandeiro brasileiro em particular, algumas músicas de grande popularidade, compostas na virada dos anos 1930 para os 1940, identificam o instrumento como uma espécie de portador de um *ethos* nacionalista: a supracitada *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso ("Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil!"); *Brasil Pandeiro* (1940), de Assis Valente ("Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar"); *Disseram que Eu Voltei Americanizada* (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, cantada por Carmen Miranda para se defender de tal "acusação" ("Disseram que eu voltei americanizada / [...] Que não suporto mais o breque do pandeiro"). O novo *status* do instrumento foi constatado, "no calor da hora", pelo próprio João da Baiana. Em entrevista publicada em 1939, ele afirmou:

"Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padeceu as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza[141]?"

Considerações finais

A trajetória admirável de Russo do Pandeiro, embora assinale o ponto de inflexão, ocorrido a partir da década de 1930, nas potencialidades da vida profissional, tanto dos pandeiristas brasileiros quanto dos músicos populares brasileiros em geral, aponta também para outra questão, a qual será aqui apenas delineada: as representações da cultura brasileira no exterior.

Conforme assinalou Barata (2016), embora o "mito das três raças" formadoras da identidade brasileira estivesse em plena fase de aceitação nos anos 1940, os intérpretes do samba brasileiro difundido nos Estados Unidos nesta época (no espírito da Política da Boa Vizinhança estabelecida naquele país) eram selecionados em função de sua aproximação (em termos de biotipo) com a cultura europeia. Ou seja: embora a ideia do "Brasil mestiço" ganhasse simpatia (notadamente, a partir de Gilberto Freyre), era a "matriz branca" a escolhida para representação do País no exterior.

Russo do Pandeiro tinha ascendência portuguesa, e, como o próprio apelido indica (assim como outro apelido que teve na infância: Alemão[142]), possuía aparência associada, no Brasil, a países europeus predominantemente "brancos". O fato de ter sido ele o pandeirista brasileiro a fazer sucesso em Hollywood, e, posteriormente, o escolhido para representar o País em ações promovidas por órgãos oficiais do governo, e não o negro João da Baiana (neto de escravos, ligado ao candomblé), sugere que, se internamente buscava-se contemplar manifestações culturais associadas a setores marginalizados da sociedade, para o olhar "de fora" buscava-se sublimar ou suavizar alguns destes componentes formadores da identidade cultural brasileira.

Referências

BARATA, Denise. Política da boa vizinhança e o samba como narrativa da identidade nacional: corpos e vozes moventes e o American Way of Life. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.* Belo Horizonte, 2016.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de Ouro".* Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

BESSA, Virgínia de Almeida. *"Um bocadinho de cada coisa":* trajetória e obra de

[141] Id.
[142] *O maior pandeiro do Brasil era branco*, op. cit.

Pixinguinha. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática:* Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

Entrevista com Russo do Pandeiro. Disponível em: http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/. Acesso em: 09 mar. 2017

Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca- digital/.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda:* memória, história e identidade. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

SERAFIM, Jhonata Goulart; AZEREDO, Jeferson Luiz de. A (des)criminalização da cultura negra nos Códigos de 1890 e 1840. *Amicus Curiae*, Criciúma, v.6, n.6, 2009.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PRÁCTICAS MUSICALES Y DANZÍSTICAS EN CONTEXTOS MEXICANOS: FANDANGO VERACRUZANO Y EL SON JAROCHO

Edwin Pitre-Vásquez[143]
Universidade Federal do Paraná
edwinpitre@gmail.com

Resumo: El articulo aborda las prácticas musicales observadas en el estado de Veracruz – México, donde la tradición del Fandango veracruzano y el Son Jarocho poseen características en su expressión musical-danzística. Son las maneras de tocar, cantar, versar, vestir, bailar, construir sus instrumentos. Fue observado que la popularización midiática en las últimas décadas los coloca como un fenómeno. Y surge una pregunta ¿Si la amplia difusión que tiene el Son Jarocho beneficia la conservación y reconocimiento de la tradición musical y festiva? La reflexión se basa en la noción de "Práxis cultural" de Zygmunt Bauman (2014) y busca explorar las discusiones sobre la música, cultura y experiencia de Blacking (1993;1995). Esta investigación hizo parte de un proyecto de posdoctorado en la Facultad de Música de Universidad Nacional Autonoma de México – UNAM, durante 2015-2016.

Palavras-chave: Fandango; Son Jarocho; Veracruz – México.

Abstract: The following article address Mexican popular music and dancers watched In Veracruz State Mexico. When the Fandango and Son Jarocho has special characteristics in they own musical and dance expression. As ways of playing, singing, verse, costumes, dance and how the process of producing that kind of musical instruments. That media phenomenon has been transforming in extreme popular music for more than twenty years. The question is: If that unusual media diffusion of Son Jarocho is in benefit for acknowledgment and conservancy of musical tradition and Festivals? This reflection based on Zygmunt Bauman (2014) cultural praxis notion, and search for explore discussion about music and culture by Bruno Nettl (1983). The following investigation maked part a project of post-doctoral to Music School of Nacional Autonomy University of México – UNAM, during the period of 2015-2016.

Keywords: Fandango; Son Jarocho; Veracruz – México

A carácter de introducción

Este estudio surge de una observación cuando en Brasil, investigaba las prácticas musicales de la música tradicional, popular y sus recientes pesquisas en América Latina. La investigación de campo permitio observar que su desarrollo histórico y conceptual estaba en expansión dentro y fuera de la academia devido a su aplicabilidad en la educación, prácticas socio-culturales, religiosas.

[143] Líder do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná – GRUPETNO UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil.

Apartir de esa motivación decidi realizar un estudio comparativo entre el Fandango paranaense y el Fandango Jarocho y su música en Veracruz, México. Vislumbre la posibilidad de hacer una aproximación desde la perspectiva de la etnomusicología dialógica, observando su reciente expansión. La finalidad fue establecer parámetros comparativos con su homónimo brasileño.

La información sobre el Fandango paranaense no era suficiente, ya que es una manifestación popular que no ha sido satisfatoriamente estudiada por la academia en Brasil. Pero intuía que podría haber alguna relación con el Fandango y su música en México.

El aspecto que habia definido era sobre las Prácticas Musicales en Contextos latinoamericanos, titulo del proyecto de investigación posdoctoral financiado por la CAPES[144] durante un año (2015 – 2016). En investigaciones realizadas por el Grupo de Pesquisa en Etnomusicologia de la UFPR (GRUPETNO), iniciadas en 2013 donde existia un levantamiento sobre el tema y como resultado habiamos publicado un artículo (2015).

Surgio la oportunidade de obtener otros subsidios sobre esa práctica, propuse una investigación posdoctoral que incluyese otro pais en América Latina, la opción fue, México. Ese país posee una diversidad cultural importante, decidi entonces aproximar la pesquisa a partir de las prácticas musicales y su relación con la danza

> […] eso porque la pesquisas en el área de prácticas musicales, son encontradas en ambientes educaciones, sociales, religiosos y culturales cumpliendo funciones específica. De acuerdo con Arroyo (2002) "no apenas modalidades de acción musical –como, por ejemplo, ejecutar, improvisar, componer –mas también, la relación entre los sujetos, contemplando de este modo la dimensión sociocultural intrínseca al objeto musical "son los elementos que caracterizan la práctica musical. (Arroyo, 2002, p.102 apud PITRE-VÁSQUEZ, 2016, p. 40).

La región donde ocurre el Fandango y el Son Jarocho es el estado de Veracruz, donde el puerto de Veracruz es la localidade más importante del Sotavento[1458] y culturalmente pareciera ser una frontera invisible, la cual divide hacia el norte sonoridades de la Huasteca y sus sones al sur del puerto las sonoridades Jarochas. Esta investigación fue realizada el solamente al sur de Veracruz, en al región de los Tuxtlas.

[144] Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, organo del Ministerio de Educación del gobierno brasileño que financia proyectos en la área de investigación academica.

[145] Sotavento es un término utilizado por las personas que vinculadas a actividades marinas y se refiere "hacia donde sopla el viento" o en el sentido que se dirige el viento. Y Barlovento lo contrario, "de donde viene el viento". En Veracruz posee un sentido también de complejo cultural.

En busca del Fandango

En la ciudad de México realice lecturas obligatorias sugerida por mi supervisor de Posdoctorado el Maestro Gonzalo Camacho (UNAM), sobre el tema. Antonio García de León (2009; 2015), Amparo Sevilla (2013), Carlos Ruíz (2016). Dentro de los cuales encontré un artículo de Jessica Gottfried (2013), cuya temática era el Fandango paranaense lo que me llamo la atención y el interés por tratar de aproximar estas dos tradiciones. Entre em contacto con ella y me possibilito el acceso a los músicos en la región de los Tuxtlas como las familias Campechano y los Baxin, que fueron determinantes en mi investigación. Intuitivamente se convirtió en un levantamiento que llame de "famílias del Son Jarocho y sus colaboradores" disponible en los anexos de la Investigación Posdoctoral (PITRE-VÁSQUEZ, 2016, p.65-92) Como investigación de campo participe de la "Fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan", Veracruz el día 2 de febrero de 2016. Seria mi primer contacto con el Fandango y la Música del Son Jarocho, en vivo.[146]

El día 30 de enero de 2016 estube por primera vez en la comunidade de Tlacotalpan, percibi que la ciudad estaba completamente llena de personas de la Ciudad de México, otros estados y del exterior. Era la Fiesta de la patrona de la ciudad de Tlacotalpan, La Virgen de la Candelaria. Originalmente una festividad agrícola y hoy un evento musical mundo, donde se encuentran las tendencias tradicionales, populares y masivas durante una semana. Se congregan a las orillas del río Papaloapán para presentar, mostrar y comparar sus sones al público: la música jarocha.

Figura No. 1: Procesión fluvial en el rio Papaloapan,
de La Virgen de la Candelaria,en Tlacotalpan, Veracruz – México, 2016.
https://www.google.com.br/search?q=tlacotalpan+la+candelaria+2016&client=firefox-b&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjK7Pq2gNLSAhXJHZAKHQuBDoAQ_AUICCgB&biw=12 80&bih=638#imgrc=EIJR1FelwubVFM: aceso em 12/03/2017

[146] A rigor el único Son Jarocho que conocía era "La Bamba" debido a su popularidad mundial en inúmeras versiones.

Fandango veracruzano y el Son Jarocho

En México el termino "FANDANGO es una palabra AFRO-PORTUGUESA" (García de León, 2012) posiblemente de Angola y Cabo Verde, fiesta que esta relacionada con velorios, oratorios, festividades religiosas y en presentada modo menor. La manifestación cultural y su música analisada en esta investigación tiene como epicentro el sur de Veracruz. Para Nei Lópes

> FANDANGO s.m. (1) Designación genérica de antiguos bailes campestres con danzas sapateadas y canciones acompañadas de viola (ZN). (2) Cualquier baile o diversión. (3) Pelas, desorden, conflicto, confusión (BH). Nascentes e A. G. Cunha definen como optimo el fandango español. Coromines (1983) afirma su entrada en el idioma español, en 1705, y su origen es incorrecta, es amerindia. Para nosotros el étimo remoto es banto. Q.v. el quimbundo fundanga, pólvora (possiblemente alusivo al "fuego", a explosión de alegría en la fiesta) y cp. Al portugués polvorosa. Vea tb. El quicongo tuba ndángwa, hacer movimiento de danza. (LOPES, 1996, p.111, Traducción del autor).

Estudios sobre el fandango en México han colocado sus interpretaciones y controversias sobre el término, algunos de ellos son referenciados por Pérez Fernández en su artículo "Notas en torno al Origen Kimbundu de la Voz Fandango" (2011). Durante su investigación encontró que uno de los primeiros documentos que aparece el vocablo fandango es de 1705, según Coromines y Pascual (1989, p.849).

Sin embargo, el interesante dato aportado por Coromines y Pascual, sobre la etimología que ellos proponen: "quizás de fandango [sic], derivado del fado 'canción y baile populares en Portugal' (del latín FATUM 'hado', porque el fado comenta líricamente e destino de las personas)" (cf. Coromines y Pascual, 1989, p.848 *apud* Pérez Fernández, 2011, p.129).

Para Antonio García de León (2009, p.27) en su obra "Fandango: el ritual del mundo Jarocho a través de los siglos", apoyado en la propuesta de Fernando Ortiz, "La palabra fandango es una típica expresión afro-española del mundo colonial, que hasta hoy se refiere a un género en tono menor, Aquí tiene la acepción de "fiesta", y muy posiblemente deriva del kimbundu angolano, fanda, que es "fiesta" o "convite", más un despectivo hispano".

Observo que el referencial a la lengua kimbundu angolana del grupo etno-lingüístico Bantú, conecta esta palabra a sus matrices africanas, pero será que el complejo musical-dancístico también es de matriz africana?

Otro estudioso del fandango jarocho en México es Ricardo Pérez Monfort (1990; 1994), apoyado en Fernando Ortiz aproxima el étimo "del mandinga fanda", según Rolando Pérez Fernández (2011, p.131), el autor Pérez Monfort comete un equívoco al darle la autoría

de esta origen a Emilio Cotarelo y Mori.

Para Jorge Amós Martínez Ayala (2004) la voz Fandango en Tierras Calientes[147], es la fiesta riberina por excelencia del rio Balsas, pero cuando se habla de fandango no hay que iniciar por el origen del término, pues tiene una etimología muy oscura.

Pérez Fernández observa que, Martínez Ayala, "omite" la propuesta de Fernando Ortiz sobre el origen del término fandango.

> Hay quien dice que viene de la voz mandinga "fanda", que significa convite, festejo, concurrencia de gente, y que en España recibió ese nombre un baile introducido por los que habían estado en las Indias. Algunos otros dicen que el Kimbundu (una lengua bantú de Angola) significa "desorden", en el sentido de "caos primigenio" antes de la creación y que fue utilizado por los misioneros portugueses en su traducción del la Bíblia. (Martínez Ayala, 2004, p.176 apud Pérez Fernández, 2011, p.109)

Este autor, ha realizado una investigación sobre la etimología de la palabra "fandango". Partió inicialmente de la definición de Fernando Ortiz, basado en las matrices africanas en el glosario de afronegrismos.

> FANDANGO. m. Cierto baile alegre muy antiguo y común en España, según el diccionario de la Academia. En Cuba se usa preferentemente como "pendencia", "riña", "alboroto", "desorden". "Se armó un fandango"... (Ortíz apud Pérez Fernández, 2011, p.109).

El investigador y músico jarocho, Álvaro Alcántar López (2015), ofrece otra perspectiva sobre el fandango veracruzano, al describirnos sobre el evento anual de para la "Fiesta de la Candelaria" celebrada el 2 de febrero de 2000, de la alucinación popular que año con año viste las calles de Tlacotalpan, llamada del "Paraíso fiestero del Sotavento" en el que concurren los elementos cotidianos de siempre, que aunque visibles en todos los lados aquí se viven y valoran diferente, como debe de ser en época de fiesta.

Pero este estado es natural, no está combinado, hace parte de un ritual previo, que obedece a una práctica colectiva realizada a partir del "hecho musical" (Molino, 2011, p.120) o prácticas socio-culturales reconocidas por un grupo como "articulaciones naturales".

Apoyado em Blacking (1993;1995) fueron realizadas experiencias y observaciones de campo junto a las personas van y participan del fandango en sus localidades, músicos, danzarines que preparadas psicológicamente para "participar", nos contaban que la preparación comienza desde una disposición mental para arreglarse para el fandango, colocando ropas de acuerdo al ambiente, maquillaje y adornos en la cabeza, afinación de los

[147] Región que comprende Michoacán, Estado de Guerrero e Estado de México.

instrumentos en caso de las jaranas e instrumentos de percusión, zapatos lustrados adecuados para la danza, invitar a los amigos y acompañantes como parte de un ritual, preparación del escenario en caso de la tarima para zapateado, el tipo de alimentación y bebida durante el fandango.

El Fandango es una prática socio-cultural en el cual el Son Jarocho entra como un elemento indispensable. La música y la danza son un binômio casi inseparable, en varias situaciones observe que comenzaba la música y enseguida aparecia una tarima para zapateado.

Figura No. 2: Zapateado de Son Jarocho de mujeres en la tarima,
Ciudad de México. (Foto: Edwin Pitre – 2016)

La denominación del termino "Jarocho" es "dada em Veracruz, México al mestizo de negro con índio". (LOPES, 2004, p.356). García de León (2012) afirma que la influencia española para este conjunto de músicas y danzas, se da cuando se deja de hablar el castellano y comienza a hablarse el español atlántico.

Uno de los gêneros musicales praticado en el Sotavento también se utiliza el termino "Son Jarocho" que aparece en el siglo XIX y de matrizes campesinas o rurales o "Sones de la Tierra" y hace, parte de un Complejo Genérico de Sones en México[14811].

Aspectos como las afinaciones y características del Son Jarocho, poseen estúdios e investigaciones realizadas y en andamento, no siendo objeto de este articulo, podemos enumerar alugunas como:

> "Las afinaciones [de la Jarana][149] tradicional o un poco antiguas que ahora predominan que volvieron a ser utilizadas, se han tornado contemporáneas".
>
> La cuerda prima suelta da el "Mantra" orientalizado o pre-renacentista. (*Idem*

[148] Sones de México: Son Huasteco, Son Jarocho, Son Calentano, Son Abajeño. Pueden ser encontradas variantes para cada uno de ellos.

[149] La jarana jarocha es un instrumento de la familia do cordofones y es utilizado en el Son jarocho, de Veracruz, México. Su funión es armónica, melódica y rítmica a partir de los rasgueos sincopados. La diversidad de tamaños y afinaciones es amplia. Las afinaciones mas utilizadas son llamadas "por cuatro" en varios tonos (sol-do-mi-la-sol, do-fa-la-re-do y re-sol-si-mi-re; con pequeñas diferencias). Son utilizadas cuerdas dobles pueden ser octavadas o unísonos.

Ibidem).

Dos características que definen este genero: lo Popular y Culto; lo rural y lo urbano. (García de León, 2012)

En la história de México hubo el llamado "Período portugués" que se extendio de 1580 a 1640 con la unión de las dos coronas y donde hubo una intensa trata negrera, esta información se revelo como una conexión de mis investigaciones preliminares sobre el Fandango paranaense y el jarocho.

Prácticas musicales en el Son Jarocho

En la pregunta de la investigación fue necesario colocar qué es lo que nos incomoda de este tema, para esa investigación es ¿por qué, dónde y cómo se realizan las prácticas del Son Jarocho? El siguiente paso fue sugerir una hipótesis, o cómo podemos responder a esas preguntas. Para esta investigación se pueden utilizar fuentes históricas, geográficas, musicales, y otras que puedan aportar informaciones para un posterior análisis.

Para el marco teórico-metodológico es necesario realizar una pesquisa en la que aparezcan autores y teorías, que sean aplicables al objeto, subsidiando nuestras hipótesis, para este estúdio utilizamos las reflexiones de Bauman (2014), Harvey (1998), Vergara (2013), Blacking (1993;1995), González; Camacho (2011), Bourdieu (1979), Molino (2011) entre varios teóricos.

Para estudiar las prácticas fue necesario aproximarme de los teóricos que en diferentes áreas hicieron reflexión sobre esta área del "saber-hacer" humano y su aplicación, en este capítulo busco identificar y dialogar con algunos de ellos. Algunos desde la Semiologia musical atraves del concepto y los "diferentes cuestionamientos derivados del signo sonoro" (Gonzalez; Camacho, 2011, p.vii).

Zygmunt Bauman por ejemplo, en su libro "La cultura como práxis" (2002) realiza un estúdio histórico analítico de los varios pensadores sobre la cultura en los siglos XIX y XX, apunta que la

> ...tendencia general del pensamiento social fue "naturalizar" la cultura, lo que culminaría con el concepto de "hecho social" de Emile Durkheim. Los hechos culturales, podían ser productos humanos, pero, una vez producidos, se encaraban a sus otrora autores con la obstinación indómita e implacable de la naturaleza; los esfuerzos de los pensadores sociales se centraban en la tarea de mostrar que eso era así y en explicar por qué y cómo se generaba tal situación. Sólo en la segunda parte del siglo XX esta tendencia se empezó a invertir, gradual pero firmemente: había llegado el tempo de la "culturalización" de la naturaleza" (*Idem*, pp.14 y 15).

Ese contexto y el origen del Son Jarocho son

> Músicas Ágrafas, sus interpretes no leían música, analfabetos musicales, aprendiendo de oído, por imitación, un saber de generación en generación, algunas de las rutinas de aprendizaje, vienen del Barroco temprano, usar ciertas secuencias. (García de León, 2012).

para la práctica del Son Jarocho, el autor relata como ejemplo que al

> tocar la - Lloroncita- en todas las afinaciones, [no significa que] ya aprendieron a tocar la jarana. [...] (*Idem*).

también la prática musical implica en al incorporación de partituras e instrumentos musicales como ocorre en

> La músicas de bandas de alientos, orquestas con violines, que leen partitura. El Mariachi de una música de Fandango con sones de la tierra, la Negra, las Olas de estos sones con un hilo, que venia de la música escrita en el siglo XIX como - la Culebra- tocaban con partituras, incorporando la trompeta". (*Idem*)

De acordo con García de León y otros investigadores

> Existe una crisis de agotamiento de musical y de Estilos, cualitativo, producto de un Boom que no ha sido aprovechado en todas sus consecuencias, este crecimiento en expansión del genero y cantidad de ejecutantes, ha sido acompañado también de una especie de estancamiento, una actitud muy conservadora de apegarse a la tradición, -yo toco por que soy jarocho y me enseño mi abuelito- no pues, yo creo que hay que acostumbrarse a ver mucha gente que toca muy bien y que no es jarocha y no lo enseño su abuelito y tiene un pie en la tradición, a pesar de esta expansión de superficie, muchos entornos…, el gran punto de desarrollo del son jarocho es la Ciudad de México, o los –jarochilangos- la tradición queda chica, por que no hacer fusiones. Sobre todo –es que si queremos desarrollar mas el Son Jarocho necesitamos de la música escrita, ya no se puede seguir ensenando de a oídas, y la tradición… esa raíz esta muy buena y esta ahí, pero a partir de esa raíz se puede construir de la música escrita. Hacer una Academia de Música Jarocha, como se hace en Cuba y Venezuela, de Conservatorio. Vamos a quedar rodando… pero hay que dar un paso adelante. (García de León, 2012).

El autor realiza una crítica importante, principalmente a los practicantes del Son Jarocho, que estan empeñados en preservar lo tradicional "como la hacia su abuelito". Este conflicto de generaciones se extiende fuera de las fronteras mexicanas, al observar por ejemplo en los Estados Unidos la práctica de este gênero ya utilizando los suportes tecnológicos para su aprendizado.

La práctica musical es un

> Fenómeno transversal, que sobrepasa todo el espacio de una sociedad, la

> práctica musical constituyen uno de los dominios donde las diferencias sociales se ordenan de una manera mas clásica y marcante, mismo si los agentes, mas seguidos y constantemente que en otros campos, se recusan a admitir que la jerarquía interna de la practica es una jerarquía social… (BOZON, 2002: 147).

El "Movimiento jaranero" surge como una revitalización del Fandango y el Son Jarocho, impulsado inicialmente por el grupo Mono Blanco[150] y otros músicos que resuelven aprender y recuperar el repertorio y las prácticas musicales y danzísticas del sur de Veracruz en México. Fue observado durante la investigación conflitos sobre la cuestiones de autoria e interesses que producen divisiones entre los practicantes de esa manifestación cultural.

La marca midiática creada para este movimento, como es llamado un resurgimiento del Fandango y el Son Jarocho

> ... tiene diversas metas que abarcan de lo ancestral a lo innovador: mantener viva la tradición, honrar a sus ancestros, rescatar la autentica tradición musical, oculta bajo los sapatos de charol, los abanico de plástico y los trajes homogenizados, de los viejos jaraneros rurales, y también está generando sones nuevos, nuevos sonidos a partir de sus instrumentos y experiencias, generando fusiones con diversos géneros musicales de México y el mundo, y finalmente intencionadamente o no, está dando paso a un nuevo espacio de trabajo en la producción de espectáculos, la coreografía, la danza, la música y sobre todo esta conviviendo rostro a rostro con la industria musical y artística" (entrevista Hernández, 2016).

Este comentário fue observado con otros entrevistados, la diferencia entre generaciones y su posicionamiento, ante las transformaciones que vienen ocurriendo referente a las prácticas del fandango y sus ritos. Noto que existen diferencias en la finalidad y postura en fandango que adapta y modifica el mito y el rito, en la contemporaneidad. Surge un espacio de investigación que puede ser explorado por proyectos binacionales.

Consideraciones finales

La investigación de campo, constato que siendo el Fandango veracruzano un evento-música donde existen músicas, danzas, comidas, bebidas, relaciones sociales, campos de poder y posse características parecidas con el Fandango paranaense. Ya con la música y la danza que ocurre entre ambas, Son Jarocho y las "Marcas paranaenses" existen diferencias que fueron colocadas en una planilla comparativa entre ambos fandangos. Los análisis posteriores de los datos puede que abran otras posibilidades para su comprensión.

[150] El grupo musical Mono Blanco nació en el barrio de Mixcoac de la Ciudad de México en 1977. Integrado por jóvenes músicos de varias procedencias, con una finalidad hacer música en México con sonoridad mexicana. Gilberto Gutiérrez, Juan Pascoe y José Ángel Gutiérrez, percibieron que la forma tradicional de hacer el son jarocho es mucho más diversa, que la comercializada en los discos, películas y espectáculos folclóricos entre 1938-1964, fueron a las zonas rurales del sur de Veracruz para encontrar viejos músicos y bailarines.

En las entrevistas realizadas encontramos opiniones divergentes referente al inicio del "movimiento jaranero" y su relación con el surgimiento del Grupo Mono Blanco. La mayoría de entrevistados tiene la opinión que el grupo produjo una sinergia a través acciones y prácticas musicales que promovieron una nueva etapa en el ambiente jarocho, particularmente en la Ciudad de México, con la estrategia de "talleres jarochos", consiguieron mobilizar un público que al principio no conocía este género musical-dancístico mexicano.

Surgieron opiniones como, que antes del "Movimiento Jaranero" (1978), el Son Jarocho había entrado en decadência. Era asociado a músicos mayores, a la utilización de instrumentos acústicos regionales, a un visual folclorizado, a un sistema de difusión antiguo.

Mono Blanco introdujo una estrategia de posicionamiento mercadológico diferenciada. Cambios a lo interno musicalmente y a lo externo, incorporaron otros instrumentos además de las tradicionales jaranas, arpas, quijada de burro, tuvieron contacto con músicos norteamericanos, cubanos, senegaleses con quienes descubrieron la manera de comunicarse con el mundo desde su sonoridad mexicana.

Su repertorio utiliza composiciones propias y repertorio consagrado de los maestros del género jarocho. Poseen una estructura empresarial en la cual crean, producen, distribuyen sus contenidos a través de productos, como CD y DVD, como también un espacio en Veracruz, el Casón donde realizan talleres, y cursos de música y baile. Algunos de ellos son lauderos.

Acciones observadas para el Resurgimiento del Son Jarocho

- Movimiento Jaranero
- Espacio para o Fandango
- La centralidade de Tlacotlalpan
- Talleres de música y danza
- Exposiciones Ciudad de México/ Xalapa/ Tlacotalpan/ Francia.

Mantienen una red de producción junto a profesionales especializados en filmes, videos, grabación de disco, comunicación con capacidad de realizaciones nacionales e internacionales. Observo que Mono Blanco funciona también como una "escuela" de donde han surgido muchos músicos profesionales del Son jarocho y actúan en país como afuera.

Otro material que surge de la investigación son las planillas sobre las "familias de Son Jarocho y sus colaboradores" informaciones que deben ser revisadas y actualizadas a cada periodo, debido a vitalidad del genero musical.

El material resultante de la investigación esta disponible y acesible para otras investigaciones de quien se interesse sobre por esta temática. Pienso que la investigacion no

se agota y puede produzir una compreension a partir de la música de una cultura fandanguera de México, Brasil y otras localidades.

Sobre la práctica musical observo que: con la trasferencia del hombre del campo para los centros urbanos se produce un cambio en las prácticas socio-culturales (Hernández, 2016).

Diseñan factores que determinan e influyen en el tipo de práctica:

1. La gran trasformación de Tlacotalpan, de una ciudad mercantil y económicamente importante;

2. Con el estabelecimiento de la Cervecería Modelo Moctezuma (1984), del grupo Modelo, que compro la antigua Compañía Cervecera del Trópico, (1978) en San Juan Bautista, Tuxtepec, Oaxaca, Os trabajadores que no eran músicos profesionales, dejan sus comunidades para buscar trabajo en la industria y Tuxtepec se convierte en un centro agro-industrial;

3. La modernización económica de México (1946-1988), promovida por tres presidentes Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos provoca un éxodo del campo as ciudades, motivada por el empleo. Exportación de materia prima para su industrialización en bienes de consumo (1940-1970).

Son factores que determinan el momento en que tanto el fandango como actividad social y el son jarocho como música viven transformaciones importantes. El contacto con la música mundial coloca sus influencias estéticas.

El fandango jarocho es una fiesta y su música es el son jarocho.

Referencias

BAUMANN, Zygmunt. La Cultura como Praxis. Barcelona: Paidós, 2014.

BLACKING, John. How Musical is Man? Seattle & London: University of Washington Press, 1974.

_____. Music, Culture, and Experience. Selected Papers. Chicago: University of Chicago Press, 1995

BOURDIEU, Pierre 1979. La distinction. Critique sociale du goût. Paris: Les Éditions de Minuit. [Versión española de 1988.]

BOZON, Michel. "Práticas Musicais e Clases sociais: estruturas de um campo local". In Revista Em Pauta, vol. 11, No. 16/17, abril – nov. 2002, Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, p. 146-174.

COROMINES, Joan; PASCUAL, José A. (1991-1997). Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Obra completa 6 volumenes. Madrid: Editorial Gredos, entre 1980-1991.

DE CERTAU, Michel. La invención de lo cotidiano 1 Artes de Hacer. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996.

GARCIA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. Conferencia durante el 1º. Encuentro de Son Jarocho - 2012. Cuidad de México: CENART – Centro Nacional de las Artes, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=OhlclL_9WTQ; https://www.youtube.com/watch?v=Cb2ZG1QRL1E. Visitado en 10/05/2016.

_____. El mar de los deseos: el Caribe hispano musical historia y contrapunto. México: Siglo Veintiuno-Universidad de Quintana Roo, 2009.

_____. Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos. México: Sotavento-CONACULTA, 2009.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana; CAMACHO DÍAZ, Gonzalo. Reflexiones sobre Semiología Musical. México D.F.: Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2011.

GOTTFRIED HESKETH, Jessica. "Una puerta cibernética al fandango como fiesta". En SEVILLA VILLALOBOS, Amparo (ed.), El fandango y sus variantes, México: INAH, 2013.

HARVEY, David, "La experiencia del espacio y el tiempo", en La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Amorrotu, Buenos Aires, 1998, pp. 223-356.

LOPES, Nei. Dicionário Literário Afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MOLINO, Jean. "El hecho musical y la semiología de la música. In Reflexiones sobre Semiología Musical". México D.F.: Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2011, p.111-214.

NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983, p.424.

PITRE-VÁSQUEZ. Edwin Ricardo. "Prácticas Musicales en Contextos Latinoamericanos: Esbozo de la Música del Fandango Jarocho de Veracruz en México (Parte 1)". Relatório de Investigación, Ciudad de México: FaM UNAM, 2016. 60 f.: il.; tabs., grafs. https://www.dropbox.com/home/Etnomusicolog%C3%ADa%20Dialogica?preview=INVESTIGA%C3%87%C3%83O+POSDOCTORAL+DR.+EDWIN+PITRE+V%C3%81SQUEZ.pdf

PÉREZ FERNANDEZ, Rolando. "Notas en torno al origen Kimbundu de la voz Fandango". In Expresiones Musicales del Occidente de México, GUTIERREZ ROJAS, Daniel (coord.), Morelia, Mich. México: Morevallado, 2011, p.105-136.

_____. La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (org.), "El ensamble instrumental del fandango de artesa y el occidente sudánico africano". En RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (org.), La presencia africana en la música de Guerrero: estudios regionales y antecedentes históricos-culturales, México, Secretaría de Cultura- Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

SEEGER, Anthony. ¨Etnografía da música¨. In Cadernos de Campo, n.17, Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo, 2008, p. 1-348.

SEVILLA VILLALOBOS, Amparo, El Fandango y sus variantes, México, INAH, 2013.

_____, Los Templos del buen bailar, México, CONACULTA, 2003.

VERGARA FIGUEROA, Abílio. Etnografia de los lugares: una guia antropológica para estudiar su concreta complejidad. México D.F.: INAH / Navarra, 2013.

Discografia

LOS CAMPECHANOS. -Santiago Tuxtla. ¡Ya llegó la Rama!, Culturama, 2007.

LOS BAXIN. Cosechando herencia. Son jarocho tradicional, CD, Nopal, San Andrés Tuxtla, Veracruz, México, 2014

GUTIÉRREZ SILVA, Gilberto, RODRÍGUEZ, Eugenio (realizadores), Grupo Mono Blanco. Sones Jarochos, México, Ediciones Pentagrama, vol. 5, 1997, CD PCD 302.

HIDALGO, Arcadio, Grupo Mono Blanco. Sones Jarochos, México, Ediciones Pentagrama, 2007, CD APCD 050.

Entrevistas

GUTIÉREZ SILVA, Gilberto. Edwin Pitre-Vásquez, abril de 2016, Veracruz, México, filmado com camera HD, Café del Puerto de Veracruz.

HERNÁNDEZ, Edna. Edwin Pitre-Vásquez, julio de 2016, Ciudad de México, México, filmado com camera HD, Residencia.

LÓPEZ, Modesto. Edwin Pitre-Vásquez, julio de 2016, Ciudad de México, México, filmado com camera HD, Oficina.

FIGUEROA, Rafael. Edwin Pitre-Vásquez, abril de 2016, Xalapa, México, filmado com camera HD, Café el Puerto de Veracruz.

Trabalhos publicados online

Fiesta de Jaranas y Tarimas. Ciudad de México, 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/jaranasytarimas/. Acesso em: 20/06/2016.

Jóvenes Orquestas, Ciudad de México, 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/J%C3%B3venes-Orquestas-132725373468925/timeline/. Acesso em: 20/06/2016

La Monarquia Hispánica y Portugal. Ciudad de México, 2016. Disponível em: http://blogs.ua.es/monarquiahispanicaportugal/2011/12/11/union-dinastica-portugal-bajo-la-casa-de-austria-1580-1640-d-c/, Acesso em: 9/3/2016.

Los Alebrijes. Ciudad de México, 2016. Ciudad de México, 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/Los-Alebrijes-484197021765919/?fref=ts. Acesso em: 20/06/2016 Los Pájaros del Alba. Ciudad de México, 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/Los-Pajaros-del-Alba-112845005405346/. Acesso em: 20/06/2016 Que siga el fandango!. Ciudad de México, 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/quesigaelfandango/posts/139993986157241. Acesso em: 20/06/2016.

PERFORMANCES E IDENTIDADES: GRUPOS PERCUSSIVOS DE MULHERES EM JOÃO PESSOA/PB

Elizangela dos Santos Garcia
elizaufpb@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Neste trabalho compartilho o plano de trabalho da investigação em andamento "Mulheres Percussionistas de João Pessoa/PB: Identidades e Performances". A partir da abordagem etnomusicológica, proponho investigar e analisar a performance musical de três grupos de mulheres ("As Calungas", "Coletiva Coco das Manas" e "AjaMulher") que exercem práticas percussivas em diferentes contextos e espaços, considerando aspectos sobre o fazer musical, a inserção feminina nesses espaços e suas implicações. Além das reflexões apontadas por Turner (1988) e Bauman (1975) sobre a performance, proponho uma investigação que considere a teoria feminista como lente para análise da performance. Será possível destacar discursos identitários nas ou das performances em espaços diversos de apresentação? Quais são as características e aspectos históricos e sociais que acompanham/constroem essas performances? Existem convergências e divergências entre o que é praticado e o que é esperado pela audiência? Essas questões, iniciais, apontam para um trabalho investigativo que poderá contribuir para a expansão do conhecimento acerca da atuação de mulheres percussionistas em diferentes práticas musicais, levando em conta o contexto histórico-social no qual encontram-se localizadas. Os instrumentos de coleta de dados (pesquisa bibliográfica, observação participante, registros fotográficos, gravações audiovisuais, questionários e entrevistas) foram escolhidos de acordo com as necessidades apresentadas pelo foco do estudo. Estas reflexões, trazidas sob a lente dos estudos etnomusicológicos associados a teoria feminista, também poderão complementar estudos de outras áreas, tais como as práticas interpretativas, os estudos de gênero e a antropologia, a medida que ocorra uma melhor caracterização dos aspectos relacionados aos significados que a inserção da mulher tem, tanto para as próprias percussionistas quanto para sua audiência.

Palavras-chave: etnomusicologia; música e gênero; mulher e percussão

Abstract: In this work I share the research project in progress "Women Percussionists of João Pessoa / PB: Identities and Performances". Based on the ethnomusicological approach, I propose to investigate and analyze the musical performance of three groups of women ("As Calungas", "Coletiva Coco Manas" and "AjaMulher") who practice percussive practices in different contexts and spaces,the insertion of women into these spaces and their implications. In addition to the reflections pointed out by Turner (1988) and Bauman (1975) on performance, I propose an investigation that considers feminist theory as a lens for performance analysis. Will it be possible to highlight identity discourses in or from performances in different presentation spaces? What are the characteristics and historical and social aspects that accompany / construct these performances? Are there convergences and divergences between what is practiced and what is expected by the audience? These initial questions point to an investigative work that may contribute to the expansion of knowledge about the performance of percussionist women in different musical practices, taking into account the historical-social context in which they are located. Data collection instruments (bibliographic research, participant observation, photographic records, audiovisual recordings, questionnaires and interviews) were chosen according to the needs presented by the focus of the study. These reflections, brought under the lens of ethnomusicological studies associated

with feminist theory, may also complement studies from other areas, such as interpretive practices, gender studies and anthropology, as a better characterization of the aspects related to the meanings that the insertion of the woman has, both for the percussionists themselves and for their audience.

Keywords: ethnomusicology; music and gender; woman and percussion

Este artigo visa compartilhar o plano de trabalho da investigação em andamento "Mulheres Percussionistas de João Pessoa/PB: Identidades e Performances". A partir da abordagem etnomusicológica, proponho investigar e analisar a performance musical de três grupos de mulheres que exercem práticas percussivas em diferentes contextos e espaços de João Pessoa/PB ("As Calungas", "Coletiva Coco das Manas" e "AjaMulher"), considerando aspectos sobre o fazer musical, a inserção feminina nesses espaços e suas implicações. Convém evocar para composição desta análise, além dos conceitos de identidade e de performance, considerações e premissas dos estudos de gênero e da teoria feminista.

Os estudos sobre música e relações de gênero, principalmente a partir da década de 1980, tornaram-se uma das tendências no campo da etnomusicologia. Moreira (2012, p. 1) confirma que não é atual a percepção de uma influência mútua entre esses temas. Os estudos das relações de gênero apontam que existe uma construção social pautada nos discursos e práticas dos indivíduos masculinos e/ou femininos presentes em uma determinada sociedade, "sendo a música uma dessas práticas discursivas em que a história das relações de gênero se faz presente" (Lira, 2012, p. 10). Nessa perspectiva, assume-se que os papéis designados a homens e mulheres estão intimamente ligados e influenciados por fatores culturais que perpassam as relações e construções de posições sociais para ambos (Bomm e Nunes, 2013). Ainda sobre construção social, Josep Pérez traz uma importante reflexão com respeito à música, apontado que "a música, como meio de comunicação, contribui também para a construção social da realidade. A música, então, também tem algo a ver com sexismo, etnicidade ou classismo"[151] (Pérez, 1998, p.117, tradução minha).

No tocante às práticas musicais, Araújo, Cambria e Paz (2008, p. 67) ponderam que, em torno destas, muitas vezes grupos e comunidades são formados e "discursos propostos ganham visibilidade e força nas lutas em que estão envolvidos para poderem se tornar 'verdades'", podendo a música adquirir importância fundamental sobre alteridade e identidade em relação às ideias de nação, região, raça, gênero, comportamento sexual, idade,

[151] La música, en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad. La música, pues, también tiene algo que ver com sexismo, etinicidad o clasismo.

religião, classe, entre outras. As estruturas de um fenômeno social apresentam significados e simbologias que são vivenciados, por um determinado grupo, em uma determinada época, podendo refletir uma rede de construções individuais e coletivas. Uma vez que a música é praticada e vivenciada pelos seus executantes e ouvintes como um sistema cultural que absorve, assimila e se adéqua às convenções sociais dos distintos meios em que é realizada (Queiroz, 2006, p. 233), faz-se oportuno, de forma a ampliar nossos conhecimentos acerca das relações de gênero e contribuir para as pesquisas deste campo, entre outros, investigar a inserção da mulher percussionista, suas performances musicais e implicações de acordo com seus diferentes contextos.

Richard Schechner (2006) fala que as performances marcam identidades, contam estórias, e que toda e qualquer atividade da vida humana pode ser estudada 'enquanto performance', como experiência vivida em um determinado tempo e espaço, assim como a música 'em performance' é produto de relações com padrões estabelecidos (de um tempo anterior ou de um tempo atual). No artigo "Pode performance ser no feminino?", Laila Rosa (2010) aborda as teorias de Bauman (1975) e Turner (1988) e discussões da crítica feminista recente. A pesquisadora destaca que, segundo Turner, a

> *performance* representa um "drama social". A dramaticidade residiria no fato de que participantes da *performance* "não apenas fazem coisas, mas tentam 'mostrar' o que fazem, onde as ações tomam lugar num aspecto 'performatizado-para-uma-audiência', numa relação de reciprocidade (TURNER, 1988, p. 74). Assim, o conceito de "*performance* cultural" indica uma perspectiva ampla de *performance* (TURNER, 1988, p. 21) pois contempla desde etnografias que consideram as falas dos sujeitos até as ações simbólicas praticadas pelos mesmos. Leva em conta também as relações destes sujeitos com o cotidiano que, por sua vez, estão relacionadas não somente ao uso da linguagem, mas sobretudo a outros tipos não verbais de comunicação que se fazem fortemente presentes na vida social.

Quanto à contribuição de Bauman, Laila Rosa destaca que

> Segundo a sua abordagem, a *performance* necessita de uma atenção e consciência 'mais além' do ato expressivo, permitindo com que a audiência perceba o ato performático com intensidade especial o que o leva a afirmar que a "*performance* é um modo de uso da linguagem, uma forma de falar" (BAUMAN, 1975, p. 293). Esta 'fala' como um sistema cultural é variável conforme o universo em que é estabelecida e praticada, sendo a etnografia da *performance* suscetível às mudanças constantes que são constituintes das dinâmicas da própria *performance* (BAUMAN, 1975, p. 294).

Considerando tais reflexões de Turner e de Bauman sobre a performance, proponho uma investigação que considere a teoria feminista como lente para análise da performance de percussionistas mulheres na cidade de João Pessoa/PB.

No livro *Theory for Ethnomusicology* (2008, p. 146, tradução minha), Ruth Stone sintetiza premissas da Teoria Feminista as quais apontam o patriarcado como um "sistema

ideológico autoperpetuante que mantém homens e mulheres em papéis de gênero nos quais prevalece a dominação masculina [...] uma mulher nesses contextos é marginalizada e diferenciada pelo fato de ser definida como desvio das normas masculinas" [152], ocupando um lugar "fora do padrão" dentro da civilização ocidental, que está profundamente ancorada em uma ideologia patriarcal, onde a cultura molda o gênero e o comportamento associado a ele. Não existe um único feminismo mas as diferentes nuances que pode assumir encontram-se em um mesmo campo epistemológico, que trata de assimetrias. Na etnomusicologia, questões feministas receberam atenção numa coletânea de ensaios editados de Ellen Koskoff: *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective* (1989). Ellen Koskoff trouxe como tópicos centrais dos ensaios: "Primeiro, em que medida o comportamento de uma sociedade afeta seu pensamento e prática musical? E segundo, como a música funciona na sociedade para refletir ou afetar as relações inter-gênero?"

No intuito de refletir também sobre estas questões, considerando contextos locais, volto o olhar para a inserção de grupos de mulheres em práticas percussivas na cidade de João Pessoa. Será possível destacar discursos identitários nas ou das performances em espaços diversos de apresentação? O que essas mulheres consideram elementos essenciais de suas performances? Quais são as características e aspectos históricos e sociais que acompanham/constroem essas performances? Existem convergências e divergências entre o que é praticado e o que é esperado pela audiência? Existem fatores extra-musicais, ou seja, não sonoros, que influenciam a performance dessas mulheres?

De acordo com as perspectivas de Gerard Béhague sobre o estudo da prática de performance, a etnomusicologia aborda a música como uma integração do som e do seu contexto (1984, p. 9), podendo assumir diversas funções, simultaneamente ou não. Richard Schechner (2006), aponta que é difícil estipular as funções da performance e sintetiza sete possibilidades que tais funções podem assumir:

Reunindo ideias extraídas de várias fontes, eu listo sete funções da performance: 1 para entreter; 2 para fazer algo que é bonito; 3 para marcar ou modificar a identidade; 4 fazer ou promover a comunidade; 5 para curar; 6 ensinar, persuadir ou convencer; 7 para lidar com o sagrado e / ou o demoníaco. Estas não estão listadas em ordem de importância. Para algumas pessoas, uma ou algumas destas serão mais importantes do que outras. Mas a

[152] According to feminist theorists, a patriarchy is a self-perpetuating ideological system that keeps men and women in gender roles in which male dominance prevails […] a woman in these contexts is marginalized and is "othered" in that she is defined by how she deviates from male norms.

hierarquia muda de acordo com quem você é e o que você quer fazer. (Schechner, 2006, p. 46, tradução minha)[153]

Neste momento cabe evocar também as considerações de Judith Butler (2001), sobre a performatividade. Butler considera que "a performatividade [...] é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o *status* de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição". Embora a agência ocorra, ela vem como uma prática reiterativa ou rearticulatória imanente ao poder (Butler, 2001). Thomas Turino (2008) discute diferentes maneiras pelas quais *habitus* compartilhados ligam as pessoas a grupos sociais de acordo com aspectos específicos do *self* (gênero, classe, idade, profissão, interesses, etc), o que chama de cortes culturais, bem como discute que padrões mais amplos de *habitus* mais comuns dão origem a formações culturais, que permitem a identificação e facilidade de interação social. O valor de pensar sobre a própria identidade, e a cultura em relação ao conceito de *habitus* é que ele revela aspectos que são tanto relativamente estáveis como também dinâmicos e mutáveis. Para Timothy Rice (2007), considerar uma posição construtivista, ao invés de essencialista, é assumir que as identidades são sempre construídas a partir dos recursos culturais disponíveis em qualquer dado momento. Ao invés de duráveis e estáveis, as identidades são contingentes, frágeis e mutáveis.

Ruth Stone (2008, p. 161) aponta que os estudos de gênero, etnia e identidade, em suas várias manifestações, ajudaram os etnomusicólogos a considerar os músicos e membros da audiência que estudam com maiores nuances e, à medida que essas questões estão sendo estudadas hoje, elas são cada vez mais pesquisadas de forma fluida e dinâmica.

Nesse contexto, embora seja crescente a produção brasileira de trabalhos voltados para o estudo de música e relações de gênero, principalmente a partir da década de 1990, tal literatura ainda encontra-se aquém do que se espera.

Segundo Gomes (2013), assim como os cânones da música europeia foram consolidados a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino (Willams, 2007; McClary, 1991[154] *apud* Gomes, 2013), o imaginário que veio sendo construído a respeito da história, seguiu um processo semelhante. Trata-se de uma narrativa cujo protagonismo está

[153] Putting together ideas drawn from various sources, I find seven functions of performance: 1. to entertain; 2. to make something that is beautiful; 3. to mark or change identity; 4. to make or foster community; 5. to heal; 6. to teach, persuade, or convince; 7. to deal with the sacred and/or the demonic. These are not listed in order of importance. For some people one or a few of these will be more important than others. But the hierarchy changes according to who you are and what you want to get done.

[154] MCCLARY, Susan. Feminine Endings. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

hierarquizado na figura dos compositores – em sua imensa maioria homens – e suas obras musicais registradas em partituras ou gravações, cuja estrutura seletiva está edificada pelos padrões estéticos estabelecidos pela, assim chamada, alta cultura através da categorização 'arte'. Nesta narrativa, assume segundo plano a produção dos cantores-intérpretes, e terceiro ou nenhum plano a produção dos arranjadores, regentes, instrumentistas, a audiência, a música de tradição oral, a música fora dos padrões consagrados, fora dos grandes centros urbanos e, a produção musical feminina.

O grupo de estudos Feminaria Musical, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, vem desenvolvendo pesquisas que são de grande relevância para o início de uma etnomusicologia feminista brasileira. Um dos trabalhos desenvolvidos pelo Feminaria Musical trouxe dados que confirmam a necessidade de se repensar, pesquisar e (re)agir para que a história de mulheres fazendo e falando sobre música possa ter vez na produção acadêmica no campo da música (Cunha, 2014). Laila Rosa[155], integrante do Feminaria Musical, ressalta que na música as relações de poder, que perpetuam a invisibilidade da mulher se mantêm, fazendo necessária a problematização dos diferentes lugares que ocupam mulheres e homens na sociedade (Rosa, 2010 *apud* Cunha, 2014, p. 3354).

Neste trabalho em andamento, trago como pergunta central: Como se dá e quais elementos caracterizam as performances de mulheres percussionistas em espaços voltados para a prática musical na cidade de João Pessoa/PB?

Assumindo que a etnomusicologia tem se mostrado sensível a mudanças paradigmáticas de suas disciplinas referenciais (Volpe, 2007, p. 109), não mais buscando categoria fixas e sim o entendimento de construções sociais que, por sua vez, estão sempre sujeitas a mudanças e revisões (Stone, 2008), este trabalho se debruça sobre os estudos das relações de gênero para alicerçar suas bases teóricas e construir uma análise coerente com a questão central apresentada, contribuindo para um melhor entendimento sobre a atuação da mulher percussionista na Paraíba e colaborando para minimizar a invisibilidade feminina nas pesquisas sobre música.

Nesta pesquisa pretendo abarcar os espaços onde mulheres percussionistas realizam apresentações musicais na cidade de João Pessoa/PB, englobando práticas relacionadas a apresentações de música de concerto, música popular e manifestações tradicionais da cultura popular. Os instrumentos de coleta de dados (pesquisa bibliográfica, observação participante,

[155] ROSA, Laila. E se "humano" fosse no feminino?: contribuições das epistemologias feministas para pensar sobre músicas no plural. In: II Encontro Regional da ABET Nordeste, 2010, João Pessoa. II Encontro Regional da ABET Nordeste: "Etnomusicologia e Música Popular". João Pessoa: UPFB, 2010.

registros fotográficos, gravações audiovisuais, questionários e entrevistas semi-estruturadas) foram escolhidos de acordo com as necessidades apresentadas pelo foco do estudo. No decorrer do trabalho, se necessário, outros instrumentos de coleta serão acrescentados, com o intuito de se atingir o objetivo geral dessa pesquisa: analisar a performance musical de mulheres percussionistas e suas possíveis implicações, investigando as formas como as mesmas encontram-se inseridas nos espaços voltados para a prática musical em João Pessoa. Tal desafio trará reflexões que poderão contribuir para a expansão do conhecimento acerca da atuação de mulheres percussionistas em diferentes práticas musicais, levando em conta o contexto histórico-social no qual encontram-se localizadas. Estas reflexões, trazidas sob a lente dos estudos etnomusicológicos associados a teoria feminista, também poderão complementar estudos de outras áreas, tais como as práticas interpretativas, os estudos de gênero e a antropologia, a medida que ocorra uma melhor caracterização dos aspectos relacionados aos significados que a inserção da mulher tem, tanto para as próprias percussionistas quanto para sua audiência. Além disso, o material gerado a partir da realização deste trabalho constituirá um importante registro histórico da participação de mulheres percussionistas nos espaços voltados para a prática musical na cidade de João Pessoa/PB.

Referências

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vicenzo (Orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*. New Series, v. 77, n. 2, pp. 290-311. Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association, 1975.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1984.

BOMM, Angélica; NUNES, Caroline Govari. O feminino retratado na cena brasileira de rock'n'roll: uma discussão de gênero. *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*. Cascavel, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2013. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/6/artigo_simposio_7_276_angebomm@yahoo.com.br.pdf>. Acesso em: 30 mai 2016.

BUTLER, Judith. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo". Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 151-172, 2001.

CUNHA, Laura Cardoso. Feminaria Musical II: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. In. *Anais da 18ª REDOR*, Universidade Federal de Pernambuco, Recife – PE, 2014.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início so século XX. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013.

KOSKOFF, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

LIRA, Adriana do Nascimento. *De Severina Xique Xique à Locadora de Mulher: representação do gênero feminino nas músicas de forró*. Monografia (Especialização em História Cultural) – Guarabira: UEPB, 2012. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1644/1/PDF%20-%20Adriana%20do%20Nascimento%20Lira.pdf>. Acesso em: 30 mai 2016.

MOREIRA, Talitha Couto. *Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes*. Dissertação (Mestrado em música – etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8ZUG4E/disserta__o_talitha_couto_moreira.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 mai 2016.

PÉREZ, Josep Martí I. Música y género entre los jóvenes barceloneses. *Anais do II Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia*. Santiago de Compostela: SIbE, 1998. Disponível em: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/38624/1/JMarti-1998-M%C3%BAsica%20y%20g%C3%A9nero%20entre%20los%20jovenes%20barceloneses....pdf>. Acesso em: 30 mai 2016.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A performance musical como fenômeno sociocultural: uma abordagem no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. ANPPOM, 2006. Disponível em: <http://www.antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/02_Com_Etno/sessao04/02COM_Etno_0402-058.pdf>. Acesso em: 30 mai 2016.

RICE, Timothy. Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology. *Muzikologija/Musicology*. n. 7, p. 17-38, 2007.

ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino? *Ictus*. Salvador: PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, 2010.

SCHECHNER, Richard. “What is performance?” in *Performance Studies: an Introduction*. 2ed. New York & London: Routledge, 2006.

STONE, Ruth. *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

TURINO, Thomas. Habits of the Self ,Identity and Culture. In: *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*. Ano 1, n. 1, 107-122, 2007. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/download/7326/5693>. Acesso em: 30 mai 2016.

WILLIAMS, Alastair. *Construting Musicology*. Ashgate: Burlington, USA, 2007.

UMBIGO DO MUNDO – RODAS DE SAMBA E CAPOEIRA

Elizia Cristina Ferreira
elizia@unilab.edu.br

Resumo: O trabalho a ser apresentado constitui um ensaio filosófico e poético sobre as rodas de samba e capoeira, baseado nas pesquisas antropológicas, da etnomusicologia e de outras áreas da humanidades, em documentários, músicas, na prática da capoeira angola e na vivência nas rodas de samba do recôncavo baiano. Intenta apreender a gestualidade da motriz bantu na cultura afro-brasileira nesses dois espaços. A cultura das pessoas está no seu passo, no jeito que as demais as vêm, disse uma importante artista sul-africana contemporânea (Mmapula Mmakgoba Helen Sebidi). Aqui se ensaia então, apreender com um pouco de poesia e filosofia, isso que está nos gestos das/dos sambadeiras/ores, das/os angoleiras/os, analisando como nessas práticas fez eco o pensamento bantu, cantando antigas canções de novas maneiras, dançando danças ancestrais na contemporaneidade.

Palavras-chave: samba de roda; capoeira angola; bantu.

Abstract: The work to be presented is a philosophical and poetic essay on the samba and capoeira wheels, based on anthropological research, ethnomusicology and other areas of the humanities, in documentaries, music, in the practice of capoeira angola and in the experience in the samba wheels of Bahia's Recôncavo. It tries to apprehend the gesturality of the motive bantu in Afro-Brazilian culture in these two spaces. A person's culture is in its step, in the way that the others look at her/his, said a major contemporary South African artist (Mmapula Mmakgoba Helen Sebidi). Here we try to apprehend with a little poetry and philosophy, what is in the gestures of the sambadeiras and sambadores, of the angoleiras and angoleiros, analyzing how in these practices the Bantu thought echoed, singing old songs of new ways, dancing ancestral dances in the contemporaneity.

Keywords: samba de roda; capoeira angola; bantu.

Essa pesquisa busca entrar em algumas rodas influenciadas pela "motriz"[156] bantu admitida com uma das influências (entre as indígenas, as europeias e de outras etnias africanas) que compõem nossa corporeidade (bem como dos demais países das Américas). Esse trabalho intersecciona dança, filosofia, antropologia e demais áreas das humanidades. Por *corporeidade* compreendo um conceito filosófico que abrange nosso *ethos*, presente em

[156] O termo motriz do pesquisador Zeca Ligiero é usado para substituir matriz, pois, segundo ele, não pretende apontar para a existência "apenas de uma 'matriz africana', mas sobretudo de 'motrizes' desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou lingüísticos dos seus habitantes. Aconteça no Haiti, em Cuba ou no Brasil, muda-se a língua de muitos dos cantos ou apenas o sotaque quando preserva-se a língua, mas o sentido e o simbolismo do ritual e os "comportamentos invocados" a serem restaurados se assemelham, não por influências mútuas, mas sobretudo nas formas e estilos de se criar e recriar a performance trazida da África num tempo remoto." (texto apresentado no V congresso da ABRACE – Associação Brasileira de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas)

nossas tradições, nossa gestualidade, nossas danças, língua etc. Privilegio o corpo nessas reflexões, por entender que muitos dos nossos processos constitutivos passam por uma linguagem que não é necessariamente expressa em palavras (oral ou escrita), mas passa por um lugar pré-reflexivo, anterior à elaboração conceitual.

Duas são as rodas que a serem abordadas: as de samba e as de capoeira (angola). Em especial as que acontecem em Salvador[157] e na região do Recôncavo baiano. Privilegio o aspecto da dança/performance em ambas, embora ele seja indissolúvel da musicalidade. Como poética movente dessas reflexões escolho a música "*Ya ya massemba*" do poeta e compositor santamarense Roberto Mendes:

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativeiro
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Kawo Kabiecile Kawo
Okê arô oke
[...]
Ê semba ê
Samba á
o Batuque das ondas
Nas noites mais longas
Me ensinou a cantar
Ê semba ê
Samba á
Dor é o lugar mais fundo
É o umbigo do mundo
É o fundo do mar
[...]
umbigo da cor
abrigo da dor
a primeira umbigada *massemba yáyá*
massemba é o samba que dá
[...]

O mesmo Roberto Mendes nos ensina que a palavra *Semba* em quibundo significa "um giro em torno do umbigo, o seu plural *massemba*, teria sido traduzido na palavra brasileira *umbigada*, por isso o samba é um comportamento musical cíclico[158] e o samba chula, para ele, é um comportamento traduzido em canção. Outras fontes também dão conta de que para os povos *bantu* o umbigo é um "canal que tem uma ligação física e espiritual de

[157] Falo a partir das rodas do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, do qual há pouco mais de dois anos faço parte.
[158] Essa explicação é dada pelo poeta no documentário "Umbigada".

alimentação com o cosmos, é um centro de energia" por ser considerado "a primeira boca", nosso primeiro canal de alimentação no ventre materno e o último a ser cortado. Além disso quando um homem e uma mulher tocam os umbigos (umbigada) esse seria o princípio gerador da vida[159]. Junior nos fala isso a respeito do Batuque de Umbigada, uma expressão de motriz bantu do interior de São Paulo, Roberto Mendes por sua vez, pensa no comportamento dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano, dos seus sambas de roda, sambas chula, samba corrido. O umbigo pode ser considerado o centro de um sujeito e o filósofo congolês Fu-Kiau, pensador contemporâneo formado tanto nas tradições do Kongo quanto no sistema ocidental, numa palestra que deu em Salvador, ao falar da capoeira, fala do movimento para centro, como um movimento importante dentro do pensamento bantu. Segundo ele, para os Bantu viver é um processo emocional, de movimento. Viver é movimentar e movimentar é aprender. Além das quatro direções básicas (frente, trás, direita e esquerda) e dos movimentos para cima e para baixo e temos ainda para uma sétima direção possível: o centro. O candidato a capoeira deve aprender a dançar, a se movimentar como quem está dentro de um ovo e o capoeirista, se movimentando, tenta quebrar essa casa de ovo. Bate pra cima, par frente, pra direita, pra baixo, mas a coisa mais importante é bater pra dentro (por dentro), por isso quando jogando, o capoeirista não pode perder o centro, assim como na vida, não podemos perder o centro.[160]

Não devemos, entretanto, confundir essa importância dada ao umbigo e ao movimento auto-centrado com uma perspectiva egoica e individualista que estamos acostumados. Para essas comunidades diaspóricas, parece que o movimento do meu umbigo vem do "semba do mundo calunga[161] batendo samba em meu peito". O conceito de Kalunga é extremamente complexo na cosmovisão Bantu, uma definição apresentada por Fu-Kiau é de que se trata do

---

[159] Estas palavras são ditas por Antônio Junior, batuqueiro e mestre em Educação, no documentário "Batuque de Umbigada".

[160] Palestra ministrada em Salvador em 1997.

[161] A compreensão dos conceitos bantu passa pela compreensão de cosmogramas. Segundo Farris, a Kalunga pode ser encontrada no cosmograma Bakongo assim representado:

Trata-se do Twndwa Nzá Kongo, símbolo que alude a passagem do mundo dos mortos para o mundo dos vivos, a criação do mundo também. "Um garfo na estrada (ou mesmo um ramo bifurcado) pode aludir a esse símbolo crucialmente importante da passagem e da comunicação entre os mundos. A 'virada na trilha', isto é, encruzilhada, permanece um conceito indelével do mundo atlântico Kongo como ponto de cruzamento ou de intenção entre os ancestrais e os vivos. [...] A linha horizontal separa a montanha do mundo vivo de sua contraparte espelhada no reino dos mortos. A montanha dos vivos é descrita como 'terra' (ntoto). A montanha dos mortos é chamada 'argila branca' (mpemba). A metade inferior do cosmograma Kongo era também chamado de Kalunga e se referia literalmente ao mundo dos mortos como completo (lunga), dentro de si mesmo, e a completude que acontece com uma pessoa que compreende as maneiras e os poderes de ambos os mundos." (Farris, [s.d], p. 113)

"símbolo de força, vitalidade, processo e princípio de toda mudança na terra."[162] Segundo ele, "a vida humana, para os bantu, acompanha o esquema maior da vida que surge, se desenvolve e morre em quatro etapas [..]Para os bantu a morte não é fim, porque a morte é um processo como qualquer outro processo, e porque é processo eles veem como música. Nós nascemos sob a música e morremos sob música, porque dentro de nós temos uma percussão que é o coração. Então os instrumentos que fazemos fora de nós são iguais, e é por isso que é importante para qualquer pessoa envolvida com capoeira. Para entender o conceito da música dentro da capoeira, esse candidato tem que entender que a música é o seu coração biológico."[163]

A experiência das duas rodas aqui eleitas permite sentir como nelas, o umbigo dos seus participantes (sambadeiras, sambadores e capoeiristas) é o umbigo do mundo. Não quero com isso dizer que elas seriam uma continuidade inequívoca, inalterada das performances culturais praticadas outrora em África pelos povos bantu, senão que esse "pensamento umbilical" em contato com nosso solo latino-americano, nessa particularidade do recôncavo baiano, mobilizou uma forma de ser no mundo que está arraigada em nossa corporeidade, dando sentido a muitos processos cognitivos, criativos, civilizatórios, de resistência que sustentam a vida de comunidades e reorganizam os mundos de quem a essas práticas aderem de algum jeito. Quando falo em nossa corporeidade, penso, para além dos nativos dessas comunidades, também naqueles que nelas 'renascem', sobretudo no caso da capoeira angola que constitui, a partir de um determinado período de sua história, "escolas", "academias" e que se espalhou pelo mundo tendo hoje praticantes de inúmeras nacionalidades, classes, raça, etc

"O bom samba é uma forma de oração"

Essa frase eternizada na poesia de Vinícius aponta para o aparecimento do samba na Bahia. O samba do Recôncavo baiano aparece num vínculo estreito com as rezas sincréticas (próprias da religiosidade afro-baiana) para os santos católicos e para as entidades africanas (*orixás* e *nkisis*). No minucioso estudo feito por Katharina Döring em seu livro "Cantador de chula – O samba antigo do Recôncavo", a antropóloga e etnomusicóloga entrevista praticamente todos os mestres e mestras do samba chula mais velhos e ainda vivos, de diversos munícipios dessa região. Todos eles dão conta de que aprenderam a sambar (o que significa tocar, cantar e dançar) nas trezenas de Santo Antônio, nas rezas para São Cosme e

[162] Ainda na mesma palestra Salvador, 1997.
[163] Idem.

Damião, nos sambas de caboclo dos terreiros de candomblé. Dona Joselita, no documentário sobre "As mulheres do samba de roda", nos conta um pouco sobre sua vida no samba:

> Terminou a reza, o samba entrava, aí a gente sambava até de manhã! Óia, o samba de roda surgiu foi na escravidão, para mim foi na Bahia, é baiano. Na senzala, no interior, principalmente interior. São Cosme, São Crispim, Santo Antônio, São João, São Pedro. [...] Ói, a relação do samba de roda e o candomblé é o samba de caboclo, o samba de caboclo pertence ao samba também. [...] Que nada eu tou com 77 anos quando nasci já havia o samba! O samba nasceu foi na Bahia e no Recônco (s.i.c.) da Bahia, agora qual recônco, é que ninguém sabe! Você vai vê olha em Cachoeira tem um ritmo de samba, em São Francisco do Conde tem outro ritmo de samba, em Santo Amaro tem outro ritmo de samba. [...] em cada um lugar tem um ritmo de samba.

Roberto Mendes diz que "o samba chula é um comportamento traduzido em canção". Ainda que a reza seja para algum santo católico, o que aponta para a influência da religiosidade trazida pelo colonizador na constituição do comportamento do Recôncavo, é também importante ressaltar que dançar para louvar não é comum nos ritos da Igreja Católica. Com isso, quero chamar atenção para o fato de que essa tradição tem outras motrizes que se expressam justamente nestas performances, nos giros em torno do umbigo e no "pé no chão". Dois comportamentos, duas maneiras de se expressar do que chamo aqui de nossa corporeidade bantu.

O etnomusicológo Gerhard Kubik, conhecedor das culturas bantu, diante da experiência da marujada, uma manifestação de Saubara da qual Dona Zelita também era uma importante liderança diz que:

> O Brasil está repleto de exemplos de configuração cultural. Assim a porção de elementos da África Ocidental e da África das culturas bantus é diferente de acordo com a região e mesmo com a manifestação em si. Mesmo assim, quando cheguei aqui, há mais de trinta anos, espantei-me diversas vezes com o quão pouco se considerava da importância das culturas bantus para os folguedos como congada de São Paulo e de Minas Gerais, ou a marujada na Bahia. Em especial em relação a esta última, os autores subestimavam a porção Africana justamente por acreditarem que essa manifestação representasse unicamente um auto português (em torno do marinheiro). Justo a *corporalidade dessas manifestações já indica de onde provêm suas bases conceituais*. (Kubik in Döring, 2016, p. 214-215)[164]

Uma característica que se deve notar nos sambas[165] do Recôncavo é o "pé no chão". Dona Nicinha, sambadeira de Santo Amaro da Purificação, ao ser perguntada sobre a diferença entre o samba da Bahia e do Rio de Janeiro diz que no Rio as mulheres sambam na ponta do pé, enquanto que na Bahia, samba-se com o pé no chão, miudinho, ela assim como João do Boi (outro importante mestre do samba chula) afirmam que na verdade não sambam, mas que amassam o barro. Taata Muta Aime, sacerdote da "Casa dos Olhos de tempo que fala

[164] Grifo nosso.
[165] No plural, pois como disse do Zelita, são vários, a depender do lugar. Além disso, temos as variações do samba chula, samba corrido, samba duro, etc... Especificações que não cabem aqui nesse trabalho.

da Nação Angolão Paquetão", candomblé de Angola (como são conhecidos os terreiros de tradição bantu) e também dançarino e professor de dança dos *Nkisis*, costuma chamar seus cursos de "Dança de pé no chão", numa aula ministrada recentemente, ele afirmou que a diferença entre as danças Angola e Ketu é justamente o pé no chão, no ritmo Ketu se faz a chamada "meia ponta" no Angola não.

Em seu estudo Katharina Döring mostra como a motriz bantu resistiu nos gestos corporais dos sambadores e sambadeiras, mesmo quando se pensa no aspecto musical, ainda que os cantos sejam em língua portuguesa, as expressões vocais, os timbres de voz, juntamente com os instrumentos compõem uma "estética da oralidade" extremamente complexa em que muitos ensinamentos ancestrais seriam passados por uma linguagem que prescinde da língua, mas passa pelo corpo.

Quando dou ênfase ao "pé no chão" presente em dois diferentes espaços de performances bantu (o samba e a dança dos *Nkisis*) quero sugerir que de fato há nessa relação do pé com o solo uma expressividade bantu em nossos gestos. Em suas aulas, Taata Muta "ensina" isso, o que muitas vezes desconstrói a visão mais difundida de que o sambar se faz na meia ponta, mesmos as pessoas mais experientes em dança afro, como na maioria das vezes conhecem a dança dos Orixás (da tradição Ketu) e o samba carioca, precisam re-aprender a colocar toda sola do pé no chão, se reconectar com essa relação. No samba do recôncavo "não se ensina" isso, não de modo coreografado, por vários motivos, um deles é que ainda que esta modalidade de samba seja difundida, tenha se tornado patrimônio imaterial da humanidade, atraia turistas e figure nos palcos de festas, etc, a verdade é que ele continua sendo uma prática mantida e aprendida no seio das comunidades onde apareceu primeiramente, outro, talvez mais importante, é que para o samba de roda é difícil dizer que há uma coreografia para ensinar, como diz Döring, "não se executa uma série de passos dentro de uma sequência determinada, [...] só se aprende o samba entrando na roda e sambando" (Döring, 2015, p. 120).

"Capoeira é tudo o que a boca come"

Samba e capoeira são duas manifestações que podemos chamar de irmãs, em muito se assemelham e suas primeiras aparições se confundem. Muitas músicas cantadas nos sambas se repetem nas rodas de capoeira, muitas rodas de capoeira terminam em roda de samba. Hoje já se admite que a motriz dessa manifestação brasileira é bantu.

Também na capoeira, a despeito do processo de racismo que ela sofreu e pelo qual se tentou apagar os vínculos com o sagrado afro-religioso, há a presença de gestualidades que a

vinculam ao sacro. Quando dois jogadores entram na roda, eles se benzem, por vezes com o sinal da cruz cristão, por vezes com gestos das religiões afro. Isso depende da espiritualidade e do compromisso religioso do jogador, mas muitas vezes, mesmo sem aderir a qualquer religião, o jogador toma benção ao pé do berimbau, repetindo uma prática dos capoeiristas mais velhos e experientes. Além disso, muitas músicas e ritmos narram seu vínculo com os terreiros.

Entre as mestras e mestres do samba parece ser um consenso a origem africana dessa arte, a capoeira também já com Mestre Pastinha passa a ser compreendida como uma arte oriunda desse continente. Para este mestre a história da capoeira se inicia com a vinda dos escravizados para o Brasil e ele passa a designa-la como de "Angola" por que segundo ele "os escravos angolanos foram os que mais se destacaram em sua prática" (Pastinha, 1988, p. 20) e também para manter as especificidades dos movimentos da capoeira, dos princípios e do fundamento, não aceitando que outros golpes de outras lutas fossem adotados em sua escola[166].

Os escritos de Mestre Pastinha, bem como o relato de seus alunos e descendentes de sua linhagem dão conta de que além de ter atuado como marinheiro, afaiate, ter estudado música e esgrima, Vicente Ferreira também era um filósofo. Ainda é preciso fazer o trabalho filosófico de estudar seus textos tanto para apreender seus conceitos[167] quanto para apreender a relação entre sua filosofia e a prática corporal da capoeira. Amigos, ele nos diz "o corpo é um grande sistema da razão. Por detrás de nossos pensamentos acha-se um Ser poderoso, um sábio desconhecido" (Pastinha in: Araújo, 2015, p. 269). Assim, é possível pensar que muitos de seus conceitos e preceitos são oriundos justamente de sua "vida pela/na capoeira". Quando perguntado por uma definição de capoeira, Mestre Pastinha respondeu que "capoeira é tudo o que a boca come". Essa frase é deveras enigmática e muitos a retomam em sentidos variados. Ela se tornou quase que um lema entre os capoeiristas da linhagem pastiniana e de seus admiradores. Poderíamos sondar como proposta de uma reflexão possível, o quanto isso está vinculado com o umbigo e com o centro. Se umbigo é nossa primeira boca, nosso primeiro canal de alimentação e, além disso, podemos pensa-lo como o centro do sujeito, isso dialoga com o princípio de Fu-Kiau de que o capoeirista deve procurar o movimento para o centro. Então, talvez o ensinamento desse importante mestre possa nos remeter a relação entre a roda de capoeira e a grande roda ou a roda da vida. Aliás, ele admitia que a "capoeira exige um

[166] Esse engajamento tem a ver com diferenciar sua prática do que estava sendo chamado de capoeira regional
[167] Para as/os filósofas/os que trabalham com ontologia do corpo, como estética e com ética, há muita coisa para escrutinar na obra do mestre.

certo misticismo", que seu treinamento estava para além do físico, ele era também espiritual, dizia que ele deve saber dominar-se, antes de dominar o adversário, que deveria ser "calmo, tranquilo e calculista" e exercitar-se mentalmente (Pastinha, 1988, p. 25).

Fu-Kiau fala da expansão do mundo, com a globalização e da expansão dos saberes africanos com o processo colonial e de escravidão. Hoje, ele nos lembra, podemos habitar e aprender sobre muitos povos, outras línguas outras culturas, mas precisamos achar nosso centro, nossa casa, para mantermos nossa segurança, ainda que viajemos a lua. Segundo ele, as raízes do povo Africano, hoje em dia, não necessariamente estão em África, como um caleidoscópio, seus conhecimentos se espalharam pelo mundo, ele reconhece muitas canções aqui no Brasil, que já não se cantam mais por lá. "[...] precisamos descobrir o centro de nós. E nós podemos ir a qualquer lugar se nós protegemos o nosso centro." Segundo ele, "nós não podemos ter medo se acaso a capoeira está se expandindo, tão longe, enquanto estiver ligado ao centro." Mestre Pastinha também não se preocupava com isso, dizia ao contrário que acreditava "não estar longe o dia em que as academias de Capoeira Angola serão procuradas por uma imensidão de pessoas não exclusivamente como defesa pessoal, mas ainda como um magnifico meio de manter um perfeito estado físico e prolongar a juventude" (Pastinha, 1988, p. 23).

Na capoeira, esse processo de expansão é mais intenso, por assim dizer, do que no samba. Isso pelo fato de que se o samba também percorreu o mundo, a prática performática (que envolve o dançar e o batucar) realizada nas comunidades do Recôncavo ficou mais restrita a estas comunidades (tanto é assim que o estilo de samba mais conhecido e praticado no mundo é o carioca, meia ponta). Já a capoeira, como bem previu mestre Pastinha ganhou o mundo levando não apenas sua musicalidade, mas também toda sua estrutura logística hierárquica, de organização, etc. Hoje temos mestres de outras nacionalidades.

"Como é bonita a pisado do caboclo[168], ele pula na terra de um lado pro outro, ele pisa na terra no rastro do outro"

Com o verso dessa canção cantada nas rodas de capoeira, encaminho para algumas considerações finais apontando para os processos de constituição subjetivas, de conhecimento, de construção de mundo que acontecem nestas rodas, mobilizados pelo chão, pelo espaço e pelos pés que ontem nele deixaram rastros, rastros que são a marca do encontro

[168] Caboclas e caboclos são entidades cultuadas nos candomblés da Nação de Angola, de motriz Bantu. Os povos bantu, na diáspora, representam em seus cultos a vontade de se aliar aos povos originários da terra em que foram lançados.

de corpos constituídos às vezes noutros territórios e portadores de outras motrizes culturais, de uma história e de desejos.

O solo é uma importante "motriz" cultural também, não podemos considerar apenas a matriz ou a origem africana de uma determinada prática por exemplo. Corremos o risco de cair em essencialismos. Tampouco, podemos pensar o solo como um objeto físico, com algo tangível. Samba chula[169] e capoeira percorreram o mundo, de maneiras variadas é bem verdade. Com a volta do mundo que a capoeira dá, perpetua-se princípios do pensamento bantu que podem ser lidos no corpo dos praticantes, perpetua-se também a língua portuguesa, do colonizador (mas "abrasileirada" com motrizes afro-indígenas).

A proposta da pesquisa em curso é "seguir o rastro do caboclo" para ver como essa pisada deu no samba e capoeira e como por seu meio se comunicam – muitas vezes prescindindo de palavras – valores e filosofias possíveis de serem aglutinadas como afro-brasileiras, afro-americanas, afro-indígenas.

Referências

ARAÚJO, Rosângela Costa. Capoeira é tudo o que a boca come. In: FREITAS, Joseania Miranda (org.). **Uma coleção biográfica:** os mestres Pastinha, Bimba e Cobrina verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2015.

FARRIS, Robert Thompson. **Flahs of the spirit**. Arte e filosofia Africana e afro-americana. Tradução: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A sacralidade do mundo natural**. Tradução Makota Valdino Pinto. Disponível em: http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf (consultado em 01/03/2017 às 10:20)

_____. Palestra. Disponível em: http://www.campodemandinga.com.br/2011/08/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html (consultado 28/02/2017 às 20:15)

LIGIÉRO, José Luís. **O conceito de "motrizes culturais" aplicado às praticas performativas de origens africanas na diáspora americana** Disponível em: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/estudosperformance/Jose%20Luiz%20L%20Coelho%20-%20Zeca%20Ligiero%20-%20%20O%20conceito%20de%20motrizes%20culturais%20aplicado%20as%20praticas%20performativas%20de%20origens%20africanas%20na%20diaspora%20americana.pdf

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola.** 3ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula**. O samba antigo do Recôncavo baiano. Salvador: Piraúna, 2016.

[169] Por samba chula aqui me refiro ao samba do recôncavo.

Vídeos consultados

"As mulheres do samba de roda". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3VvSn8o3kNs&t=51s

"Batuque de Umbigada". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ezODCnOxuJs&t=3s

"Umbigada" disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kCHBCMMv0qU&t=314s

ANOS DOURADOS DOS BAILES NEGROS: RECONFIGURAÇÕES DE ESPAÇO ATRAVÉS DAS EXPRESSÕES DE CORPOS DANÇANTES.

Érica Giesbrecht
Universidade de São Paulo
egiesbrecht@gmail.com

Resumo: Neste trabalho reflito sobre as configurações de espaços em Campinas, interior de São Paulo, por meio de práticas de música e dança realizadas por seus habitantes negros, entre as décadas de 1940 a 1960. Esta foi uma das questões abordadas em minha já concluída pesquisa de pós-doutorado, que em sua amplitude gerou produção fílmica e reflexões textuais sobre memória, corpo, música e o emprego do audiovisual como método e expressão etnográficos. No recorte ora apresentado, enfoco um período no qual uma pronunciada segregação social se refletia na demarcação de espaços urbanos. Também entre essas décadas, uma gama de estilos musicais dançantes permeava formas de sociabilidade entre negros forjando suas conexões sociais. Dentre esses, os então chamados bailes negros, extrapolavam delimitações de espaço, sendo realizados não apenas nos clubes negros, mas também em espaços reservados à elite branca como suntuosos clubes ou o já demolido Theatro Municipal. Na memória de meus interlocutores, hoje com idades entre 70 e 90 anos, esses bailes foram espaços de demonstração de probidade e orgulho da "comunidade negra" para o resto da cidade. Assim, pretendo discutir de que formas, através de códigos de conduta e dança ensaiados continuamente nesses bailes, seus frequentadores foram agentes na dissolução de fronteiras construídas pela segregação resinificando o espaço urbano campineiro. Ao tratar dessa temática, esta proposta se alinha ao Projeto Temático "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia", recentemente iniciado, que envolve pesquisadores das áreas de música e antropologia da Universidade Estadual de Campinas e da Universidade de São Paulo.

Palavras Chave: Comunidade Negra, Bailes Negros, Dança, Localidade.

Abstract: In this work I reflect on the configurations of spaces in Campinas, in the interior of São Paulo, through music and dance practices performed by its black inhabitants, between the 1940s and 1960s. This was one of the issues addressed in my already completed research on Post-doctorate, which in its amplitude generated film production and textual reflections on memory, body, music and the use of audiovisual as an ethnographic method and expression. In the section presented here, I focus on a period in which a pronounced social segregation was reflected in the demarcation of urban spaces. Also between these decades, a range of dancing musical styles permeated forms of sociability among blacks forging their social connections. Among these, the so-called black dances, extrapolated delimitations of space, being realized not only in the black clubs, but also in places reserved to the white elite like sumptuous clubs or the already demolished Municipal Theater. In the memory of my interlocutors, today between the ages of 70 and 90, these dances were demonstrations of probity and pride of the "black community" for the rest of the city. Thus, I intend to discuss in what ways, through codes of conduct and dance continually rehearsed in these dances, its patrons were agents in the dissolution of frontiers constructed by segregation, resorting to the urban space of the Campinas. In addressing this theme, this proposal is aligned with the

recently initiated Thematic Project "Local Music: New Tracks for Ethnomusicology", which involves researchers from the areas of music and anthropology at the State University of Campinas and the University of São Paulo.

Keywords: Black Community, Black Balls, Dance, Locality.

Em minha pesquisa de pós-doutorado[170], desenvolvida entre 2012 e 2016, busquei compreender a sociabilidade produzida por negros residentes em Campinas através de eventos musicais coletivos, tendo como recorte temporal as décadas de 1940 a 1960. A escolha desse período foi motivada por uma questão central. Observando a conjuntura atual, na qual diversos grupos culturais[171] mantêm repertórios expressivos de matriz africana (e.g. jongo, batuque, samba de bumbo, maracatu, coco, lundu, dentre outros) e formam uma arraigada rede de relações (GIESBRECHT 2011), perguntava-me se tal entrelaçamento social teria se iniciado a partir da formação desses grupos, ou seja, nas últimas três décadas, ou se já existia anteriormente.

O ponto de partida foi uma incursão pelas memórias dos participantes mais velhos dos tais grupos que, com idades entre 70 e 90 anos, destacam-se dos demais, em sua maioria mais jovens. Aproximando-me desses anciãos, me dei conta de que eram ativos nos movimentos culturais negros desde sua mocidade. Envolvidos em atividades culturais marcadas por música e dança que exigiam o engajamento de um grande número de pessoas para serem realizadas, esses senhores e senhoras responderam à minha questão: sim, o que hoje chamamos de comunidade negra, como resultado da interação entre pessoas através do movimento cultural, já existia desde o início do século XX, e também se articulava através de uma produção musical dançante, ainda que diversa dos repertórios tradicionais performados do presente.

Neste trabalho, enfoco os bailes dançantes, que segundo um de meus principais colocutores de pesquisa, Aluízio Jeremias, "eram a cultura do mundo da década de 1950". Meu principal desafio, desse modo, foi aprofundar minha compreensão sobre suas histórias de vida e, a partir delas, produzir uma narrativa audiovisual. Interessava-me explorar suas memórias incorporadas e formas de sociabilidade às quais remetiam.

---

[170] Pesquisa inserida no projeto temático "A experiência do Filme na Antropologia", desenvolvido pelo Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Financiamento: FAPESP.

[171] Dentre muitos se destacam o Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijêngues, a Comunidade Jongo Dito Ribeiro, a Casa de Cultura Tainã, o Clube Cultural Machadinho e a Banda dos Homens de Cor. Todos esses grupos formaram o campo etnográfico de minhas pesquisas de doutorado (2011) e pós-doutorado (2016).

Com a finalidade de contribuir para com a proposta temática do VIII ENABET, selecionei um aspecto abordado durante a pesquisa que me levou a refletir sobre modos de comportamento e interação social impulsionados por práticas de música e dança naquele contexto. Refiro-me à maneira como códigos de comportamentos derivados de práticas de dança em bailes realizados por negros, entre os anos 1940 e 1960, reconfiguravam espaços urbanos caracterizados pela segregação racial contemporaneamente manifesta em Campinas, além de intensificar laços solidários entre a população negra, justificando o uso êmico do termo comunidade através de décadas.

Música e a comunidade negra

Ao longo de minha pesquisa, contei com a valiosa colaboração de cinco pessoas: Aluízio Jeremias, Carlos Augusto Ribeiro, Rosária Antônia, Leonice Sampaio e José Antônio, este falecido em 2016. Esses homens e mulheres são parte da história de grupos culturais negros que, nas últimas três décadas, têm sido responsáveis por um vigoroso movimento social em Campinas dedicado à recriação de repertórios musicais de matriz africana. Porém, em sua mocidade, ao contrário do que se possa supor, não eram necessariamente participantes de rodas de jongo ou sambas de bumbo, mas vivenciavam outros estilos musicais através dos quais intensas articulações sociais também foram possíveis.

Perpassando a vida de meus interlocutores, bailes os interligavam a uma extensa rede de pessoas. Para compreender essa conexão, é necessário revisitar a imbricada relação entre música e comunidade que os envolvia. "Comunidade negra", da qual faziam parte é um termo êmico recorrentemente empregado pela rede de pessoas com que se relacionam no presente, sejam eles jovens ou idosos, homens ou mulheres, vivos ou mortos, declarando-se negros ou brancos. Apesar de hoje essa comunidade estar espalhada pelos bairros de Campinas devido ao processo de urbanização, seus membros constantemente reelaboram sentidos e valores que geram e regeneram sentimentos de pertença.

Atualmente, fazer parte dessa comunidade significa associar-se a uma ou mais organizações sociais (casas de cultura, organizações não governamentais, entidades educacionais, grupos culturais, religiosos, políticos, dentre outras) e estar presente em eventos públicos, (festas, reuniões religiosas, apresentações culturais, atos políticos) que mantém essa rede de pessoas conectada, sabendo uns dos outros, conhecendo-se e reconhecendo-se. Marcados pela presença de sonoridades relacionadas ao universo cultural negro, tais eventos

demonstram como essa comunidade é essencialmente musical[172]. A participação nessa comunidade é facultativa e demarca um investimento identitário de pertencimento ao grupo[173]. No passado, porém, a criação de associações negras de naturezas diversas era o único modo de se garantir socialização, acolhimento e proteção diante de um contexto no qual a discriminação racial subjazia as práticas sociais.

Ao final da escravidão nas lavouras de café, a maior parte da população negra de Campinas deslocou-se das senzalas para o centro da cidade formando cortiços, salvo algumas poucas famílias que permaneceram nas áreas rurais. A partir década de 1950 uma política de urbanização da cidade remanejou os habitantes dos cortiços para bairros então periféricos e sem infraestrutura, como Ponte Preta, Vila Marieta, Vila Costa e Silva, Vila Rica e São Bernardo, dentre outros (RICCI 2003). Descritas por Ricci como "espaços negros", foi nestas vizinhanças que famílias negras perfizeram laços de socialização que enfim recriaram o senso comunitário das senzalas e cortiços de outrora.

As fundações das primeiras associações civis negras, que procuravam reestabelecer a integração entre essas pessoas, datam dos tempos iniciais da vida urbana, a exemplo da Liga Humanitária dos Homens de Cor (1915)[174] e da própria Banda dos Homens de Cor, criada em 1933. A fundação dessas associações se deveu principalmente à restrição do ingresso da população negra nas existentes instituições destinadas a brancos. As memórias de meus colaboradores confirmam essa segregação narrando exemplos como a proibição da entrada de negros em espaços privados brancos, ou a determinação de seus lugares em recintos públicos, veículos coletivos, praças e ruas[175].

Tão musical quanto no presente, num passado que remonta à Campinas escravocrata, a sociabilidade negra também era mediada por eventos musicais que nutriam sentimentos de pertença a uma comunidade. Fossem eles os sambas de bumbo desde o século XIX (GIESBRECHT 2011, MANZZATI 2005, NOGUEIRA 2001), ou grupos carnavalescos do

---

[172] Quando me refiro a esta sociabilidade musicalmente mediada, apoio-me em concepções mais amplas do fazer musical, como a ideia de musiking, desenvolvida por Christopher Small (1998). O "musicar" pode ser qualquer forma de engajamento com música. Para além da performance musical em si, ouvir música, falar sobre música, participar ou organizar eventos musicais são formas de "musicar". Tais práticas integram pessoas num universo musical engajando-as num processo interativo ligado à produção e vivência da música. A música de caráter identitário (que pode variar dos repertórios tradicionais ao samba ou ao rap) sempre acompanha essas reuniões, mesmo quando não se tratam de apresentações ou ensaios (pode ser reproduzida em caixas de som em uma festa ou durante a concentração de pessoas em um ato político, por exemplo).

[173] É claro que há muitas pessoas em Campinas que se reconhecem como negras. Isso, no entanto, não as torna membros da comunidade, sendo para tanto imprescindível o engajamento nas formas de socialização já mencionadas. Some-se a isso ainda o fato de não ser preciso ser negro para se fazer parte dessa rede de sociabilidade, que abarca a uma diversidade de fenótipos e identidades.

[174] Uma espécie de serviço social que, dentre várias funções, auxiliava em aposentadorias, fundos de pensão e custos com sepultamentos, mantida em várias cidades do Brasil.

[175] Ver também Lapa (1995), Maciel (1997), Nogueira (2010), Von Simson (2005).

início do século XX (SIMSON 2009), tais eventos agregavam a população negra da cidade, continuamente acrescida de fluxos migratórios e cada vez mais dispersa. Por volta dos anos 1950, quando meus interlocutores vivenciavam sua mocidade, uma novidade passaria a atrair a atenção da população jovem: os bailes dançantes, que à semelhança dos clubes brancos, passaram a ser promovidos pelos clubes negros da cidade.

Até meados da década de 1970, três clubes comporiam o agitado cenário cultural dos negros de Campinas: o Clube Machadinho, O Clube Nove de Julho e o Elo Clube. Nesses espaços eram oferecidos desde atividades esportivas até festas, shows e bailes em especial. Dentre os três, o mais requintado era o Elo Clube, lembrado pelo rigor exigido nos trajes, pelas regras de etiqueta e pelas orquestras contratadas para animar seus bailes. A aura de elegância e probidade que ali pairava, no entanto, era mantida em todos os clubes e demais associações produtoras de bailes, dos mais simples aos mais glamorosos. Juntos, esses espaços ofereciam uma agenda semanal de bailes que se podia frequentar do final da tarde (matinês), até o fim da noite (soirées) aos finais de semana. Os valores dos ingressos também variavam, permitindo o acesso daqueles jovens ao menos aos clubes mais baratos. Isto certamente contribuía para a elitização do grupo de pessoas que tinha condições de frequentar os bailes mais caros e requintados.

Em um nível ainda mais faustoso, os memoráveis *bailes de gala* aconteciam em Campinas cerca de três vezes ao ano[176]. Estes grandes bailes comportavam entre quinhentas e mil pessoas, exigindo muito mais espaço do que os tradicionais clubes negros dispunham. Deste modo, eram organizados em outros lugares, maiores e mais luxuosos: requintados clubes "brancos", tais como Clube Regatas, o Tênis Clube, o Clube Cultura e a Fonte São Paulo, e em uma ocasião, o próprio Theatro Municipal, hoje demolido. Em geral eram produzidos pelos conhecidos "Lord" Constancinho e "Lord" Carabina, também envolvidos com outras atividades culturais ou esportivas na cidade[177]. Para estes bailes, eram contratadas somente as melhores orquestras do estado de São Paulo – entre as campineiras a Orquestra de Birico, a Orquestra Som de Cristal, a Orquestra Columbia e a Orquestra Itamaraty; e entre as de outras cidades paulistas, Leopoldo e Orquestra Tupã, Arley e sua Orquestra, Orquestra Sul América de Jaboticabal, Julinho e sua Orquestra, dentre outras.

[176] Bailes de gala também eram realizados em outras cidades do interior de São Paulo, como Araraquara, Jundiaí, Rio Claro, formando uma agenda anual de eventos que interligava pessoas por todo o estado. (TENÓRIO 2007, GIESBRECHT 2011).

[177] Lord Carabina também era presidente da Escola de Samba Princesa D'Oeste; Lord Constancinho era produtor de outros bailes de elite, como "Rainha da Primavera" e "Garotas Campineiras".

Valquíria Tenório (2007), mostra que dezenas de bailes negros no estado de São Paulo faziam parte de uma vasta agenda de eventos anuais. Em seu estudo, percebeu que tais bailes eram poderosos eventos sociais que acionavam encontros de amigos, parentes e conhecidos, numa experiência marcada pela apropriação do chamado "glamour negro" e por negociações de status e poder.

Eventos musicais complexos, pela demanda de organização e por concentrarem milhares de pessoas, os bailes propiciavam um elo de ligação entre mundos musicais negros que não se comunicavam, tão diferentes entre si quanto escolas de samba e bandas de retreta, sociabilizando uma grande rede de pessoas e seus fazeres musicais. A trajetória de seu José Antônio, por exemplo, evidencia a relação entre bailes e bandas de música, uma vez que a formação de músicos negros foi decisiva para a continuidade das orquestras. Paralelamente, seu Aluísio, tio Dudu e a própria figura de *Lord* Carabina mostram o transito de pessoas entre clubes negros, escolas de samba e demais formações carnavalescas. Carabina era, ao mesmo tempo, diretor do Clube Nove de Julho e presidente da escola de samba Princesa D'Oeste.

Tal contexto pode ser compreendido à luz da noção de "comunidades de prática" desenvolvida por Lave e Wenger (1998). Em síntese, para Lave e Wenger (1998) comunidades de prática são formadas por pessoas que se comprometem em um processo coletivo de aprendizado sobre domínio qualquer; compartilham interesse ou paixão por algo que fazem e aprendem ou aprimoram seus conhecimentos à medida que se relacionam com regularidade. Aprender pode ser tanto a razão pela qual a comunidade se junta, quanto uma consequência incidental da interação dos envolvidos.

A construção de um repertório compartilhado de recursos, como experiências, histórias, ferramentas ou maneiras de abordar problemas recorrentes, exige tempo e interação continuada. A associação, portanto, implica num comprometimento com esse domínio e assim, uma competência compartilhada que distingue os membros de determinada comunidade de outras pessoas, resultando em identidades de grupo. Tais identidades emergem, dentre outros aspectos, do aprendizado em coletividade que transforma a vida dos participantes, recriando suas histórias pessoais.

Ora, atividades musicais coletivas exigem normalmente treino, engajamento e continuidade de seus participantes. O envolvimento afetivo possibilitado por ensaios, encontros e jornadas, demanda que todos trabalhem juntos para que se chegasse a um resultado musical final, unificando-se neste processo motivações, afetos e expectativas. Em Campinas, cada um dos grupos reunidos por sambas, bandas, orquestras, agremiações carnavalescas e, sobretudo, por bailes negros pode ser visto uma "comunidade de prática"

musical. Todos envolviam centenas de pessoas com objetivos comuns agindo em harmonia para o alcance de um resultado musical desejado, ao mesmo tempo em que propiciavam produção e troca de conhecimentos diversos, especialmente sobre as formas de sobrevivência frente à segregação, à violência e ao racismo[178]. Todos esses eventos exigiam planejamento ou longos períodos de ensaio. Lentos, esses processos demandavam convivência e constantes negociações, além de envolverem seus participantes emocionalmente. Os produtos finais, por sua vez – as rodas de samba, a música de baile, as marchinhas de carnaval - produziam sensibilidades estéticas e simbólicas compartilhadas, acionando inúmeros sentimentos e reflexões sobre a música que se estava ouvindo ou dançando. Some-se a isso o fato dessas comunidades estarem em constante fluxo de ideias, informações, pessoas e relações, formando o que Wenger definiria como "constelação de comunidades" (1998: 67), ou seja, a interligação entre vários núcleos formando uma teia ampla e coesa de sociabilidades.

Ademais de reunirem pessoas envolvidas em diferentes universos sonoros, bailes eram ao mesmo tempo ofertados em abundância e segregados dos espaços brancos, características que operaram significativamente para o desenvolvimento e coesão de redes de sociabilidade negra em Campinas. Sempre era possível frequentar bailes mais simples, ou dançar em um baile mais caro vez ou outra. Assim, as mesmas pessoas conviveram basicamente nos mesmos lugares e circuitos, o que rendeu de casamentos a formações de movimentos políticos (Tenório 2007, Felipe 2013).

Aqueles eventos musicais não contribuíram apenas para formação de uma comunidade negra coesa e resistente às sucessivas dispersões urbanas, mas também solidificaram bases para que gerações futuras dessem continuidade a um senso de pertencimento, envolvendo os descendentes diretos das antigas famílias negras e pessoas advindas dos contínuos fluxos migratórios a partir dos anos 1950. Laços de solidariedade se solidificaram tendo os bailes como espaço de mediação. Subversivamente, a resposta à segregação, que poderia ter sido a dispersão e enfraquecimento daquelas pessoas, foi a própria comunidade.

Bailes Dançantes

Uma comunidade negra coesa e bem articulada não foi a única transgressão aos ditames da conjuntura racista da Campinas dos anos 1950. Nesta sessão, gostaria de discutir como códigos corpóreos desenvolvidos mediante uma prática de dança, desestruturavam as

[178] Ver aprofundamentos sobre esta questão em Giesbrecht, 2011b.

prescrições de espaço destinados a negros levando-os a efetivar verdadeira reconfigurações do espaço urbano.

Nas narrativas dos senhores e senhoras que colaboraram para com minha pesquisa, abundam exemplos de códigos de conduta praticados em ambientes de baile:

> "Na minha época assim, quando tinha os bailes, eu, todas mulheres iam bem arrumadas. Iam mesmo impecáveis" Rosária Antônia.
> "Porque as maiores costureiras de Campinas, bordadeiras, eram negras. Então os vestidos eram muito chiques, muito bonitos". Leonice Sampaio
> "E os homens iam tudo de terno, gravata, aquele sapato deles que brilhava! " Rosária Antônia.
> "Terno, colete ... eu mesmo cheguei a usar até abotoadura na camisa" Carlos Augusto Ribeiro.
> "Chegava mulher sem sapato (de salto) e homem sem gravata, voltava na porta. Eles não queriam nem saber". Aluízio Jeremias
> "Aí eles chegavam, com aquela postura, e davam a mão – Quer dançar? – E levavam a gente pela mão. Aí a gente dançava, dançava.... Depois terminava de dançar, levava a gente na mesa...".

Uma interpretação possível para essas práticas seria a de uma domesticação do corpo. A noção de "corpos dóceis" disseminada por Michel Foucault na década de 1970 poderia embasar tal percepção. Os corpos dóceis pertenciam àquelas pessoas que serviam regimentos militares, fábricas e salas de aula. Em sua análise do sistema penitenciário nos séculos XVIII e XIX, Foucault afirmou que o castigo sob forma de encarceramento era a forma mais pacífica de controle dos indivíduos e prestava-se à administração das massas na era moderna. O processo demandava observação e vigilância contínua dos corpos, a disciplina tinha de ser um processo condicionado, internalizado e sem agressões.

Foucault estava interessado em reconhecer moldes da humanidade que progrediram como resultado de "mudanças históricas precisas" e o modo pelo qual estas ideias se tornaram padronizadas ou onipresentes. O papel da disciplina, seria crítico, na medida em que "impõe a relação entre gestos e a posição total do corpo. " Em sua descrição sobre disciplina, o corpo é sujeitado, usado, transformado e aperfeiçoado, um veículo a ser fabricado, explorado e reorganizado, desenvolvendo-se assim o exercício político do poder.

Voltando à vida da comunidade negra na Campinas do meio do século XX, palavras como vigilância, punição e disciplina parecem dar descrições precisas. E de fato dão, fazendo-se a ressalva de que outras palavras, como agressões e violência não estavam excluídas no caso. Poderíamos então pensar que a atmosfera glamorosa e respeitosa dos bailes seria fruto de intensos processos de controle sobre a população negra da cidade, resultado finalmente no ambiente elegante pronunciado pelos bailes.

Tal assunção, no entanto, não daria conta das razões, dadas por meus colaboradores, para que a comunidade negra produzisse bailes.

“ Esses bailes ... eram pra dar autoestima pra comunidade negra” Aluízio Jeremias.

“Porque a comunidade branca pagou pra ir ver os negros dançar!”, dizia tia Nice (Leonice Sampaio) sobre o memorável Baile da Pérola Negra, realizado no Theatro Municipal em 1957. Nessa ocasião, me explicou que as pessoas brancas ocupavam as frisas do teatro e não podiam descer para o local da plateia, onde os negros usavam o assoalho como pista dançante.

O chamado “orgulho negro”, termo cunhado pela imprensa negra da época (BASTIDE 1951) se exprime claramente nessas narrativas. Residem aí pistas para que compreendamos que os ensaios de probidade e elegância praticados através de dança e posturas nos bailes, longe de serem meios de domesticação, eram formas de demonstração de orgulho, dignidade, brio da comunidade negra. Eram enunciações negras da capacidade de realizar bailes tão ou mais glamorosos que os restritos bailes brancos (TENÓRIO, 2007).

Ademais da exteriorização, bailes eram esferas de incorporação desses valores. Lanço mão aqui da noção de “incorporação” proposta por Thomas Csordas (1990) para se pensar a relação entre práticas corpóreas e esquemas culturais. Em sua construção teórica, Csrodas encontra pontos de intersecção entre o entendimento da percepção em Merleau-Ponty (1999[1962]) e da prática em Bourdieu (2013 [1970]). Para Csordas, o paradigma da incorporação estava enunciado tanto no paradoxo sujeito-objeto de Merleau-Ponty, quanto no de estrutura e prática de Pierre Bourdieu. Enquanto essas dualidades se colapsam para os dois autores, o corpo é a arena que as unifica, pois está entre o sujeito e o objeto e igualmente entre a estrutura e a prática. Uma vez estabelecido o ponto de intersecção entre os dois pensamentos, Csordas constitui sua tese da incorporação: o corpo é a um só tempo socialmente informado e pré-objetivo; é o reino das possibilidades espontâneas e inesperadas ao qual as práticas são objetivamente ajustadas e socialmente estruturadas. Assim, no lugar de um ente passivo aos esquemas de aculturação, o corpo é em si sujeito e unidade a partir da qual tanto a percepção quanto os esquemas da cultura são engendrados.

É esse o corpo-sujeito que ora analiso em suas demonstrações dançantes de elegância nos bailes negros dos anos 1940 - 1960. Ainda que se movesse de acordo com códigos corpóreos seguidos em bailes brancos, sua ação não era uma resposta passiva e socialmente estruturada. Aqueles corpos, ainda que socialmente informados, não eram objetos, mas sujeitos naquele ambiente cultural; eram agentes produtores e transformadores. Tais dançarinos, desse modo podem ser vistos não como consumidores passivos de visões de

mundo distorcidas, mas como sujeitos, trazendo histórias de vida, potencialidades de transformação e constituindo-se como seres no mundo a partir de processos criativos de dança.

Essas transformações se davam num espaço urbano marcado pelo segregacionismo racial. Nas palavras de Tia Nice "Aqui em Campinas também teve apartheid". Lembrando que a *localidade*, como orienta Arjun Appadurai, é uma "estrutura de sentimentos" relacionando "o senso do imediato, as tecnologias da interatividade e a relatividade dos contextos" (1996:178), percebemos que sua produção se realiza nas interações sociais e suas formas de mediação. Aqueles eventos musicais dançantes podem ser compreendidos como tecnologias de interatividade, produzindo e sendo produzidos por relações entre pessoas e espaços em que atuam e transitam, seja fisicamente, seja de forma imaginária. Desse modo, concluo que a dança praticada nos bailes negros era uma forma de apropriação de espaços que extrapolava as limitações impostas por uma política espacial da segregação, reconfigurando a percepção da localidade em Campinas. Bailes eram, portanto, ensaios de incorporação do orgulho negro, levando a comunidade negra a ocupar espaços que não lhe eram destinados, como forma de expressão desse orgulho.

Referências

BASTIDE, Roger. A imprensa negra do Estado de São Paulo. Boletim de Sociologia (2), São Paulo, 1951.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. Ethos, Urbana: 18 (1): p. 5-47, 1990.

FELIPE, Roniel. Negros Heróis: histórias que não estão no gibi. Campinas:2013.

GIESBRECHT, Érica. A Memória em Negro: Sambas de Bumbo, Bailes Negros e Carnavais construindo a Comunidade Negra de Campinas". Campinas: Pontes Editores, 2011b

LAVE, Jean e WENGER Etienne. Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

NOGUEIRA, Lenita. W. M. Música em Campinas nos últimos anos do Império. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

RICCI, Maria. Lúcia . Rangel. Viagem no tempo: a propósito de alguns bairros de Campinas. Notícia bibliográfica e histórica, Campinas, v. 35, n. 189, p. 121-135, 2003.

SMALL, Christopher. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TENÓRIO, Valquíria Pereira. Baile do Carmo: um estudo sobre a construção de identidade negra em Araraquara - SP. Tese de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos, 2007.

PERFORMANCE PARTICIPATIVA E COMUNIDADES DE PRÁTICA: A FESTA DE CONGADO DA FAMÍLIA FERREIRA

Estêvão Amaro dos Reis
Universidade Estadual de Campinas
estevaoareis@gmail.com

Resumo: Alinhado ao Projeto Temático "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia, da Universidade Estadual de Campinas e da Universidade de São Paulo, este trabalho reflete sobre os processos desencadeados a partir da relação estabelecida entre a localidade e as práticas musicais nela inseridas. A localidade aqui será compreendida como um espaço físico específico (Finnegan, 1989) e apoiado nos conceitos de performance participativa (Turino, 2008) e comunidades de prática (Wenger, 1998), apresentaremos uma breve etnografia da Festa de Congado da Família Ferreira de Olímpia, São Paulo.

Palavras-chave: festas do rosário, performance participativa, comunidades de prática

Abstract: Aligned to the Thematic Project "Local musicking: new tracks for ethnomusicology, from The University of Campinas and The University of São Paulo, this paper reflects on the procedures triggered from the relationship established between the locality and the musical practices inserted in it. Here locality will be understood as a specific physical space (Finnegan, 1989) and supported by participatory performance concepts (Turino, 2008) and communities of practice (Wenger, 1998), we will present a brief ethnography of The Congado Feast of The Ferreira Family from Olimpia, São Paulo.

Keywords: Feast of the Rosary, participative performance, communities of practice

No início da noite a movimentação já era intensa nos arredores da Igreja de São Benedito, na cidade de Olímpia (São Paulo). Enquanto os fiéis chegavam, cumprimentavam conhecidos e se dirigiam para o interior da Igreja, José Ferreira (82 anos) e seu filho João Ferreira (53 anos), auxiliados por algumas pessoas da paróquia, acertavam os últimos detalhes para a missa que estava prestes a começar. No jardim localizado na lateral da igreja havia três longos mastros de madeira estendidos sobre a terra, posicionado em frente à entrada principal, o Terno de Congada Chapéu de Fitas aguardava o início da cerimônia. Naquele dia, o Terno Chapéu de Fitas conduziria a liturgia da missa de São Benedito dando início as atividades da 15ª Festa do Congado de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, da família Ferreira.

Oriundo de uma família tradicional de congadeiros[179] de Lagoa da Prata (Minas Gerais), José Ferreira estabeleceu-se em Olímpia entre os anos de 1960 e 1970, José Ferreira

[179] Congadeiros – como são chamados os integrantes do congado.

e seu filho João são capitães de congo e moçambique e os líderes do Terno de Congada Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário, ambos da cidade de Olímpia. O Terno Chapéu de Fitas foi fundado em 1974 – incentivado por José Sant´anna[180] – e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário em 2009. José Ferreira relata que Sant´anna o procurou quando tomou conhecimento do vínculo de sua família com os assuntos do congado em Minas Gerais, segundo Ferreira, Sant´anna estava em busca de um grupo de Olímpia para representar a cidade no FEFOL.[181] Em agosto de 1974 o Terno Chapéu de Fitas estreou no 9º FEFOL, completando quarenta e um anos de participação ininterrupta em 2016. Em 2000 José Ferreira realiza a sua primeira Festa de Congado e em 2009 funda o Moçambique Nossa Senhora do Rosário. Tanto o Terno Chapéu de Fitas, quanto o Moçambique Nossa Senhora do Rosário são formados a partir do núcleo familiar de José Ferreira e estão sediados em sua casa, localizada na Rua do Folclore, no Bairro Santa Efigênia, em Olímpia.

Apesar de toda a tradição da família Ferreira nos assuntos ligados ao universo do congado, a sua festa ainda não se consolidou como uma das festas tradicionais da cidade. Nas palavras de João Ferreira isso se deve ao fato de que, em Olímpia, as pessoas ainda não sabem o que é o congado e desconhecem que o reinado do rosário é uma tradição com "três séculos de existência".[182] Neste aspecto, Olímpia é conhecida muito mais pelo seu Festival do Folclore e pelos inúmeros grupos de Folias de Reis, uma tradição presente na cidade há muitas décadas. Segundo relado de José Ferreira, com a mudança de sua família para Olímpia, seu pai não conseguiu manter as tradições do congado na nova localidade.

> [...] meu pai, que era Capitão de Congo lá em Minas Gerais, eu sempre escutava ele falar com minha mãe às vezes, escondidinho da gente sabe? Que tinha fé de um dia ter a Corte dele, que ele comandou Corte de tanta gente e o dele, ele não conseguiu.[183]

A retomada das práticas musicais da família Ferreira na nova localidade acontece somente em 1974, quando o Terno Chapéu de Fitas é fundado em Olímpia.

Acompanhando o pensamento de Finnegan (1989) e Santos (1994) a localidade aqui será compreendida como um espaço físico específico, "o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos" (Santos, 1994, p. 41). Sendo assim, a localidade da festa de

---

[180] José Sant´anna (1937-1999) – bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, professor de língua portuguesa, pesquisador e folclorista, criou o Departamento de Folclore de Olímpia e tornou-se membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore. Sant´anna foi um dos criadores e o principal responsável pelo desenvolvimento e consolidação do Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL (REIS, 2012, 2016).

[181] O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo – FEFOL – é o maior evento do gênero do país, reunido quase uma centena de grupos peformativos de todas as regiões brasileiras. Em 2016 o FEFOL completou cinquenta e duas edições ininterruptas. Para saber mais, ver Reis (2012, 2016).

[182] João Ferreira em entrevista ao autor em 2011 e 2016.

[183] José Ferreira em entrevista ao autor em 2011.

congado da família Ferreira é a cidade de Olímpia, composta pelos bairros, igrejas e praças nas quais a festa de desenrola. As festas de congado, festas do rosário, ou festas de reinado como também são chamadas, são considerados eventos fundamentais para os grupos ligados ao Reinado do Rosário. São nestes eventos que o mito que fundamenta o reinado – o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário – é (re)atualizado (Lucas, 2002), o que torna a sua realização imprescindível para os congadeiros. É durante a festa de congado que os congadeiros renovam a sua fé no Rosário. É no espaço da Festa que ocorrem os ritos, que têm por objetivo restaurar o tempo mítico, para que o mito do rosário seja constantemente reatualizado. Isto considerado, é importante notar que o Terno Chapéu de Fitas, um grupo cuja origem remete a década de 1970 e ligado ao Reinado do Rosário através da família de seu fundador, realize a sua Festa há apenas quinze anos.

Comunidades de prática e performance participativa

No que concerne à sua organização, os grupos do capitão José Ferreira podem ser considerados associações católico-populares voluntárias que atuam de forma autônoma, definição utilizada por Reily (2014) ao se referir as folias de reis. Constituem "comunidades de prática", isto é, grupos de pessoas "que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano" (Wenger, 2012, p. 1). Wenger (2012) apresenta três características fundamentais para o estabelecimento de uma comunidade de prática: 1) o domínio; 2) a comunidade; 3) e a prática.

O domínio se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse. Embora o trabalho de Wenger (1998; 2012) não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, Giesbrecht; Reily (2012) salientam que a obra do autor "proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não". A segunda característica determinante da comunidade de prática é a comunidade, formada pelos indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos. Os membros da comunidade se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio. Ao compartilharem as informações os membros da comunidade se ajudam mutuamente, na medida em que constroem relações que permitem o aprendizado entre uns e outros. A prática, propriamente dita, constitui o terceiro elemento e pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, isto é, desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática compartilhada. A combinação destes três

elementos e o seu desenvolvimento em paralelo faz com que a comunidade de prática seja cultivada (Wenger, 2012).

O conceito de comunidades de prática traz implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade. No caso dos grupos da família Ferreira, bem como em qualquer outra prática musical amadora, é possível observar os que os seus integrantes se submetem a constantes processos de negociação para poder funcionar. Estes grupos têm metas específicas e, seja para realizar uma festa em louvor ao seu santo padroeiro, seja para se apresentar em um festival de folclore, como é o caso do Terno Chapéu de Fitas e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário, "se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical" (Giesbrecht; Reily, 2012).

Enquanto uma comunidade de prática, os grupos do capitão José Ferreira possuem as características do que Turino (2008) chama de performance participativa. A performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja principal característica é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. Na performance participativa, os participantes e os potenciais participantes, são distribuídos em funções com diferentes níveis de expertise, o que faz com que todos, sem exceção, possam integrar a performance. O principal foco de atenção está na atividade em si, no ato de fazer música, de dançar e nos demais participantes envolvidos com a performance, e não simplesmente no produto resultante desta atividade (Turino, 1998). Na performance participativa todos os papéis representados são considerados importantes. Cantar, tocar um instrumento, dançar ou bater palmas são atividades que se integram à performance, tornando-a participativa. Ou seja, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos, onde cada um participa de acordo com a sua habilidade.

Em contraponto ao conceito de performance participativa, Turino (2008) apresenta o conceito de performance apresentacional, um tipo de performance que pressupõe a preparação antecipada por um grupo de pessoas especializadas, vistas como artistas e não como pessoas comuns, cujo trabalho será o de concepção e preparação de um espetáculo artístico que será oferecido a um público que, de antemão, sabe que a sua função será apenas a de espectador.

Ao diluir os limites entre o público e a plateia e estender a participação a todas as pessoas, independentemente do grau de habilidade de cada um, a performance participativa estabelece com os seus integrantes uma relação de envolvimento, que resulta em um sentimento de satisfação, advindo do bom andamento da performance e que é compreendido como resultado da colaboração de todos. A sensação de sentir-se parte da performance e em sintonia com o outro promove sentimentos de proximidade e empatia entre os coparticipantes e isto faz com que queiram repetir a experiência (Schütz, 1951; Turino, 1998 apud Reily, 2014).

A congada nas ruas, o café de São Benedito e a missa de encerramento

Quando o sino da igreja de São Benedito anuncia o final da missa, o Terno Chapéu de Fitas prepara a sua retirada. A bandeira vai à frente, conduzida pelos cantos entoados pelo capitão João Ferreira e respondidos pelos demais congadeiros. De fronte a entrada principal, um grupo de fiéis aguarda posicionado junto a um andor decorado com flores, sobre o qual São Benedito será conduzido em um cortejo que percorrerá as principais ruas do bairro. O Terno Chapéu de Fitas canta e dança durante todo o percurso e aos poucos, as vozes das pessoas presentes na missa e que agora acompanham o cortejo, se somam às vozes dos congadeiros. O percurso dura aproximadamente duas horas, quando o grupo retorna à igreja de São Benedito para o levantamento dos mastros.

Alguns moradores armam pequenos altares, enfeitados com flores e velas, nas varandas de suas casas, nos quais são vistas pequenas imagens de São Benedito. Ao passar estas casas, o grupo se detém para uma performance especial na qual João Ferreira canta diretamente para os donos da casa e reza um pai nosso e uma ave maria, agradecendo a devoção e pedindo proteção para os seus moradores. Este momento é acompanhado por todos os presentes. Não entanto, são poucas as casas que preparam os altares, na festa de 2016 essa cena se repetiu por cinco ou seis vezes.

De volta a igreja, o grupo se posiciona em frente ao jardim onde estão estendidos os mastros dedicados aos três santos padroeiros do Terno Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário: São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. Guiado pelos cantos do capitão João Ferreira, seu pai, José Ferreira, o mais velho integrante do Terno Chapéu de Fitas, inicia a cerimônia. A cada canto – auxiliado por alguns membros do grupo – José Ferreira suspende um dos mastros, fixa no topo a bandeira dedicada a cada um dos santos que serão homenageados e o finca no jardim da igreja, em um buraco previamente cavado. Os fiéis acompanham a cerimônia em silêncio. Após a fixação dos mastros, o grupo canta em agradecimento e pede proteção para a festa que se inicia.

Na manhã do domingo seguinte a realização da missa – que na edição da festa de 2016 foi celebrada no dia 5 de outubro, dia de São Benedito – o Terno Chapéu de Fitas inicia as suas atividades oferecendo um café aos convidados. Para o Café de São Benedito, uma mesa é montada em frente à casa de José Ferreira, onde serão servidas comidas doces e salgadas, sucos e refrigerantes para todos os que se fizerem presentes. Em 2016, a Congada Três Colinas de Franca (São Paulo), guarda[184] convidada para a festa, chegou minutos antes

[184] Guarda – nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias. (LUCAS, 2002).

do café ser servido e uma freira, amiga da família Ferreira, fez uma oração com todos os presentes, agradecendo os alimentos e abençoando a festa.

Após o café o Terno Chapéu de Fitas se posiciona na garagem da casa de José Ferreira, de onde partirá novamente em cortejo, dessa vez pelas ruas do bairro Santa Efigênia, onde está localizada a sede do grupo. Neste dia, o cortejo tem por objetivo agradecer os moradores que contribuíram para a realização da festa, fornecendo os alimentos para a guarda visitante. Além das casas dos festeiros, o Terno Chapéu de Fitas canta em algumas casas que solicitaram de antemão a sua presença e após a obrigação cumprida os participantes se dirigem para o local onde será servido o almoço. Ao contrário do que acontece no cortejo da missa, poucas pessoas acompanham o cortejo do Café de São Benedito.

O dia já vai alto quando o almoço é servido. Sobre uma mesa colocada no quintal sob uma cobertura de lona, as panelas contendo arroz, feijão, carne de porco, carne de franco e salada de alface e tomate esperam pelos congadeiros. Durante o almoço, os congadeiros e os convidados conversam sobre os mais variados assuntos, com exceção de João Ferreira, que se mantem concentrado nas fases seguinte da festa de sua família. Terminado o almoço e após alguns minutos de descanso, o grupo volta a se reunir na casa de José Ferreira, para novamente sair em cortejo em direção à Igreja de São Benedito, onde será celebrada a missa de encerramento da festa.

Aqui há uma diferença em relação aos dois cortejos anteriores, ao invés do Terno Chapéu de Fitas, é o Moçambique Nossa Senhora do Rosário quem conduz o cortejo final. O capitão João Ferreira continua à frente do grupo, ladeado pelos demais congadeiros que são seguidos pela Congada Três Colinas, a guarda visitante.

As guardas percorrem o trajeto até a Igreja de São Benedito observadas pelas pessoas que transitam pelas ruas. Na praça da igreja, o altar e os bancos estão do lado de fora, posicionados na parte lateral, próximos ao jardim onde foram levantados os mastros em honra aos santos homenageados. O Moçambique Nossa Senhora do Rosário conduz a liturgia, posicionado ao lado do altar. Na edição de 2016, o padre da paróquia responsável pela missa de encerramento, convidou João Ferreira para subir ao altar e contar aos fiéis presentes um pouco da história do congado e do Reinado do Rosário. Encerrada a missa o moçambique deixa o altar e inicia a cerimônia de retirada dos mastros. Neste momento, guiado pelos cantos do capitão João Ferreira, o capitão José Ferreira retira da terra um a um os mastros consagrados aos santos padroeiros, as bandeiras são retiradas do topo dos mastros e a festa termina.

Novos contextos e a construção da localidade

Como vimos, o Terno Chapéu de Fitas completou em 2016 quarenta e um anos de existência, no entanto, há apenas quinze anos realiza a sua Festa de Congado. Esta situação representa um fato inusitado no que concerne ao universo congadeiro, posto que, a realização das Festas de Congado representa a própria existência dos grupos ligados ao Reinado do Rosário. Neste sentido, é possível inferir que o Terno Chapéu de Fitas representava, até bem pouco tempo, uma das poucas guardas pertencentes ao Reinado do Rosário que não possuía uma Festa de Congado. Em 1999 esse cenário se transforma, José Ferreira explica o que motivou as suas ações.

> [...] então, eu achava falho, na segurança da fé do Reinado em si, a gente resolveu em 2000, criar essa festa. [...] E daí para cá nós vem lutando, todo ano, fazendo o nosso encontro, com muita dificuldade, porque... se você não tem apoio, não tem recurso, fica difícil.[185]

É importante notar que a Festa de Congado da Família Ferreira, nasce um ano após a morte de José Sant´anna, a pessoa que incentivou e contribuiu para a criação do Terno Chapéu de Fitas. É após a morte de Sant´anna que Ferreira sente que a "segurança na fé do Reinado" estava abalada.

João Ferreira se refere a tradição de sua família e relata as dificuldades de manter a sua Festa.

> Esse nosso trabalho aqui é devocional [...] dos meus pais e meus avós e que passou isso pra gente nos meus tempos de criança. De amor a fé, de amor a tradição e sabendo que essa cultura depende muito de nós, negros, para que ela pudesse brotar hoje. [...] o apoio que a gente gostaria de conseguir a gente nunca conseguiu. Que é ter uma verba para conseguir fazer o evento, entendeu? Isso a gente nunca conseguiu.[186]

A maior dificuldade de José Ferreira não reside na necessidade de fornecer alimentação para os participantes da festa – uma tradição das festas de congado –, mas sim na contratação das guardas visitantes, oriundas de outras localidades, distantes de Olímpia. Com o tempo, isso se tornou um problema sério para a sua festa, principalmente no que se refere as guardas de moçambique. João Ferreira diz que nas festas de congado a guarda de moçambique desempenha um papel fundamental, ela é a responsável pelo ritual como um todo e pela condução dos santos padroeiros nos trajetos percorridos pelo Reinado.

> [...] porque ele é que é encarregado das ações principais ações dentro da festa. O moçambique que é encarregado de levantar os mastros, de trasladar os reis, né. Leva, busca pra fazer novena, as ações mais importantes dentro da festa, essa é

[185] José Ferreira em entrevista ao autor em 2011 e 2016.
[186] João Ferreira em entrevista ao autor em 2016.

> incumbência do moçambique. Sem o moçambique, assim, não é uma festa completa.[187]

Desse modo, como realizar uma Festa de Congado quando muitas vezes a sua família não obtinha os recursos necessários para convidar ao menos uma guarda de moçambique? A solução encontrada por José Ferreira foi criar a sua própria guarda de moçambique, com o objetivo de facilitar e viabilizar a realização de sua festa de acordo com os fundamentos míticos e os preceitos do Reinado do Rosário.

Enquanto uma comunidade de prática (Wenger, 2012), os grupos performativos do capitão Ferreira estão negociando continuamente as suas práticas de acordo com o contexto em que estão inseridos, modifica-se o contexto, modificam-se as práticas. As práticas, por sua vez, interagindo com os novos contextos, contribuem para a construção da nova localidade. A criação do Terno Chapéu de Fitas, mediante a negociação com Sant´anna no contexto em que o FEFOL foi criado, permitiu a retomada das práticas musicais da família Ferreira na nova localidade de Olímpia. Inseridas em um novo contexto, as tradições do reinado do rosário da família Ferreira renascem, porém transformadas. Simultaneamente, a realização de sua Festa de Congado possibilita aos moradores de Olímpia conhecer melhor a tradição do Reinado do Rosário e a partir daí, participar ativamente das atividades do Reinado.

Finnegan (1989) utiliza o termo trilhas musicais para se referir a caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. Considerando que outros já passaram por ela, as trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por elas. Neste sentido, apesar de na nova localidade de Olímpia não haver historicamente trilhas musicais ligadas as práticas do congado pelas quais José Ferreira poderia transitar, no momento de criação do Terno Chapéu de Fitas o contexto do FEFOL apresentava inúmeras trilhas musicais ligadas, de modo geral, as práticas das culturas populares brasileiras, incluindo as práticas do congado. O encontro entre José Sant´anna e José Ferreira permitiu a ambos reconhecerem as respectivas trilhas musicais que, cada um à sua maneira, já haviam percorrido em outros contextos e em outras localidades. Trilhas que os conduziram aos seus objetivos na nova localidade. Para José Ferreira, a retomada das tradições de sua família. Para José Sant´anna, a obtenção de um grupo que pudesse representar Olímpia em seu festival de folclore.

Paulatinamente, através de uma negociação constante com os novos contextos, as práticas musicais da família Ferreira estão transformando a nova localidade. Com a morte de

[187] João Ferreira em entrevista ao autor em 2016.

Sant´anna, em 1999, o capitão Ferreira decide que é o momento de criar a sua Festa de Congado. Em 2000, em um contexto transformado, José Ferreira organiza e mantém a sua Festa durante dez anos, enfrentando as dificuldades inerentes e na maioria das vezes sem conseguir apoio institucional e financeiro. Em 2009, considerando as dificuldades enfrentadas nos anos anteriores, principalmente no que concerne a participação dos grupos oriundos de outras localidades e mediante a necessidade de se obter um grupo de moçambique para conduzir a sua festa, José Ferreira decide criar o seu grupo de moçambique, garantindo dessa maneira a realização de sua festa de acordo com os preceitos do Rosário.

Ao contrário do Terno Chapéu de Fitas, o Moçambique Nossa Senhora do Rosário nasce com uma função ritual específica, vinculada ao Reinado do Rosário. Em 2015, com a sua festa de congado consolidada em Olímpia, o capitão José Ferreira decide levar o seu Moçambique para o palco do FEFOL, percorrendo o caminho inverso ao caminho trilhado pelo Terno Chapéu de Fitas. Na nova localidade, as práticas musicais da família Ferreira renascem transformadas e ao mesmo tempo em que se transformam, transformam o local em que estão inseridas.

Referências

FERREIRA, João. *João Ferreira*. [inédito]. depoimento. [2011; 2015; 2016]. Entrevistador: REIS, E. A. dos. Olímpia, 2001; 2015; 2016. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

FERREIRA, José. *José Ferreira*. [inédito]. depoimento. [2011]. Entrevistador: REIS, E. A. dos. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

REILY, S. A. *"Não há música sem dimensão política"*: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. [entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza]. Proa. n. 4, v. 1, 2014.

_____. As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. In Debates n. 12: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. n.12 (jun. 2014). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2014, p. 35-50.

REIS, Estêvão Amaro dos. *Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia.* 2016. 267 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

_____. O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge, University Press. 1998.

FUNÇÃO DA MÚSICA NA ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR: OBSERVAÇÕES SOBRE O RITUAL DE TROCA DE CORDÕES

Fábio Barbosa de Souza[188]
Universidade Federal do Paraná
fabio.souza.mus@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a função da música no ritual de troca de cordões da Academia de Capoeira Praia de Salvador, dialogando dentro do campo da Etnomusicologia. Para a realização do trabalho, usamos a etnografia feita no evento chamado 'Taça Limão', maior evento do grupo. Constatamos que dentro do ritual observado, a música provoca nos participantes um 'Estado de Axé', o qual está relacionado as funções propostas por Alan P. Merriam (1964), além de observarmos uma função geral de 'agradar ao líder'. Com esse trabalho, pretendemos contribuir com a discussão entre as funções da música e os efeitos que ela provoca dentro da Capoeira.

Palavras-chave: Capoeira, Função Social da Música, Etnomusicologia

Abstract: This paper has the goal to analyze the function of music present in the ritual named as "*troca de cordões*" in the *Academia de Capoeira Praia de Salvador*, in dialogue with the field of Ethnomusicology. For accomplish this work, we used a photo made in the event called '*Taça Limão*', the group's biggest event. We note, within the observed ritual, a music that provokes the participants in the 'Axé State'. This condition is related to the functions proposed by Alan P. Merriam (1964) and, beyond this, it was observed another function that we called 'pleasing the leader'. With this work, we intend to contribute for the discussion between the functions of music and its effects in Capoeira.

Keywords: Capoeira, Social Functions of Music, Ethnomusicology

Introdução

A capoeira é uma das formas populares de expressão do povo brasileiro. A conformação que possui se deu através da junção de bagagens culturais dos negros e dos nativos, que eram destinados ao trabalho escravo em solo brasileiro, somado com a necessidade de desenvolver um mecanismo de defesa contra a opressão que sofriam frente à sociedade (Abib, 2005; Silveira, 2012). Devido a essa junção de bagagens culturais, surgiu uma música que se desenvolveu em paralelamente a arte marcial. Essa música acompanha a prática da capoeira através dos tempos até a atualidade.

Santos afirma que podemos encontrar a capoeira em todo o território brasileiro e ainda "[...] temos que entender a participação da Capoeira na construção da identidade em cada estado do Brasil, além de sua influência em diferentes países" (Santos, 2002, p. 18). Vieira

[188] Membro do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR – GRUPETNO

(1995) fala sobre a existência de 'comunidades de capoeira', cada qual com suas características, então pensamos que para compreender a participação da capoeira na construção da identidade citada por Santos, devemos observar a identidade de cada uma dessas comunidades.

Isto nos remete Merriam (1964, p.7) quando define a música "como um produto do homem que tem estrutura, mas está estrutura não pode existir divorciada do comportamento que a produz[189]", complementando este pensamento o autor apresenta sua definição de etnomusicologia como sendo "o estudo da música na cultura[190]" (*Idem*, p.7, tradução do autor).

Hall (2016, p. 19) em suas reflexões afirma que:

> [...], a palavra "cultura" passou a ser utilizada para se referir a tudo que seja característico sobre o "modo de vida" de um povo [...]. Por outro lado, a palavra também passou a ser utilizada para descrever os "valores compartilhados" de um grupo ou de uma sociedade [...] (Hall, 2016, p. 19).

Para Blacking (1974, p. 89) a música é 'uma síntese de processos cognitivos que estão presentes no corpo humano e na cultura', segundo o autor, a forma que a música assume e o efeito que ela produz nas pessoas são produzidos a partir de experiências sociais dos corpos humanos em diferentes ambientes culturais. Considerando a música como sendo som humanamente organizado (*Idem*, p.3), ela manifesta aspectos das experiências dos indivíduos em sociedade (*Idem*, p. 89). Baseados nos pensamentos de Merriam(1964), Hall(2016) e Blacking (1974), é possível entender que a música produzida dentro da comunidade da Capoeira pode ajudar a conformação da identidade do grupo que a pratica.

Esse artigo é parte da pesquisa em andamento para o Mestrado em Música da UFPR, o qual aborda as funções da música dentro da Academia de Capoeira Praia de Salvador – ACAPRAS. A ACAPRAS é uma rede de academias de capoeira composta por alunos e discípulos de Mestre Silveira. Tem sua sede em Curitiba (PR) e filiais tanto no Estado do Paraná como no de Santa Catarina. Além disso está inserida dentro de todas as penitenciárias do Estado Paraná (Porto *et al*., 2010).

1. Contextualização

Esse artigo tem por objetivo analisar sobre as funções da música no evento da formatura de capoeira da Academia de Capoeira Praia de Salvador, a partir relatos

[189] Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have as existence of its own divorced from the behavior which produces it.
[190] The study of music in culture.

etnográficos feitos na ocasião do ritual de troca de dos membros das diversas academias da ACAPRAS, realizado na "Taça Limão". O evento ocorre bianualmente reunindo os membros da ACAPRAS para oficinas, campeonatos e para troca de cordão.

Nesta contextualização, é relevante discorrer sobre a experiência do autor deste artigo dentro da comunidade, pois esta experiência coloca o pesquisador em uma posição de observação nativa (Blacking, 1995)

> Quando criança, fui aprender música na 'escolinha da banda' de minha cidade. Na mesma época, fiz aulas de capoeira em uma das filiais da ACAPRAS, a qual frequento até hoje. Eu via essas duas atividades como distantes entre si. Ao ingressar no curso superior de música, eu visava outro campo de pesquisa, mas ao descobrir a etnomusicologia, vi a possibilidade de ligação entre as duas áreas e interessei-me pelo campo onde poderia juntar as duas 'paixões'. (nota do autor).

Essa vivência, somada as leituras dos teóricos da etnomusicologia, fornecem subsídios necessários para realizar a pesquisa e a reflexão sobre a comunidade para aproveitar os aspectos relevantes da prática musical[191] estudada.

1.1 A Academia de Capoeira Praia de Salvador

Fundada no dia 24 de novembro de 1981 na cidade de Cambira, no Estado do Paraná, mudou-se para Apucarana-PR no mesmo ano. Teve visibilidade e reconhecimento notável em pouco tempo, pois a capoeira no interior do Estado era novidade. (Porto et al, 2010, p.52). Em 1992, o grupo expandiu-se para a capital paranaense com o Mestre Edson Olímpio Siqueira. Passados sete anos, 1998, Mestre Silveira mudou-se para Curitiba para assumir as atividades do grupo na cidade. A partir daí, a academia expandiu-se cada vez mais. (*Idem*, p.52).

Hoje a academia tem sua sede administrativa na cidade de Curitiba (PR), e possui academias filiadas em bairros da cidade além de ter filiais em cidades paranaenses e catarinenses, além de estar presente no sistema penitenciário paranaense. (Porto et al,2010). A ACAPRAS se auto denomina uma academia de Capoeira Angola, mas especializada em Jogo de Fora da Capoeira Angola[192].

---

[191] Prática musical na Capoeira é o conjunto de atitudes e posicionamentos os quais contemplam o canto, o tocar instrumento, a corporalidade, a hierarquia, a camaradagem dente outros comportamentos em grupo. (PITRE-VASQUEZ, 2016).

[192] Segunda Acuña (2010) e Silveira (2012), temos dentro da Capoeira Angola uma ramificação de onde surge dois estilos diferentes da prática da mesma: o Jogo de Dentro e o Jogo de Fora. O Jogo de Dentro consiste em um jogo lento, com golpes baixos que se objetiva em derrubar o adversário usando apenas a malícia (Acuña, 2010, p. 87). Em contrapartida Jogo de Fora se trata de um jogo rápido, onde os jogradores aplicam golpes em pé, objetivando-se em atingir o adversário em qualquer lugar do corpo (Bola Sete, 2003).

Utiliza em seu interior um sistema de graduação que organiza a hierarquia dentro da comunidade. Segundo o Mestre Silveira, eles utilizam o sistema proposto pela Confederação Brasileira de Capoeira.

Tabela 1 - Graduação Infantil

Graduação Infantil (Até 14 Anos)		
CORDÃO	**COR**	**NOMENCLATURA**
Sem Cordão	-	Aluno 'Calça Preta'
	Verde/Cinza	Aluno Batizado
	Amarelo/Cinza	Aluno Graduado
	Azul/Cinza	Aluno Graduado
	Verde/Amarelo/Cinza	Aluno Intermediário
	Verde/Azul/Cinza	Aluno Adiantado
	Amarelo/Azul/Cinza	Aluno Estagiário

Tabela 2 - Graduação Adulta

Graduações Adultas (A partir de 14 Anos)		
CORDÃO	**COR**	**NOMENCLATURA**
Sem Cordão	-	Aluno 'Calça Preta'
	Verde	Aluno Batizado
	Amarelo	Aluno Graduado
	Azul	Aluno Graduado
	Verde/Amarelo	Aluno Intermediário

	Verde/Azul	Aluno Adiantado
	Amarelo/Azul	Aluno Estagiário

Tabela 3 - Graduações Adultas Superiores

Graduações Adultas Superiores		
CORDÂO	**COR**	**NOMENCLATURA**
	Verde/Amarelo/Azul/ Branco	Formado
	Verde/Branco	Monitor
	Amarelo/Branco	Instrutor
	Azul/Branco	Contra-Mestre
	Branco	Mestre

Assim que o aluno ingressa começa a aprender os movimentos que o Mestre Silveira pensou para cada nível. Quando o aluno domina esses golpes, e a movimentação básica de jogo passa por um teste. Esse teste geralmente é aplicado por um professor da ACAPRAS e nele é cobrado todos que o Mestre Silveira havia proposto.

Se o aluno for aprovado nesse teste, está apto a subir de graduação. O recebimento de graduação se dá em eventos chamados Batizados[193] ou a Troca de Cordões. Geralmente, cada professor faz um evento anual com essa finalidade. Ao receber a nova graduação, é entregue ao aluno uma nova lista de movimentos para praticar. Em alguns níveis, são cobrados determinados toques de berimbau, algumas teorias, entre outros.

Ao chegar ao nível de estagiário (Cordão Amarelo/Azul), o aluno passa por uma bancada de mestres, que irá determinar se ele passará para próxima graduação. Os mestres

[193] Batizado é um termo usado para se referir ao Ritual de Adquirir o primeiro cordão.

cobram do aluno golpes, toques de berimbau e outros instrumentos, teorias, métodos de ensino, e o trabalho que está sendo realizado entre outros saberes. Aprovado por esta bancada ele passa por um ritual chamado formatura. Nesse ritual, segundo Mestre Silveira, a pessoa deixa de ser aluno e passa a ser discípulo, pois no ritual, ele recebe uma 'luz própria' para adentrar ao mundo da capoeira e deixa de seguir a 'luz' de um professor. Somente o Mestre pode fazer esse ritual, porque segundo os alunos dele, o mestre tem um 'poder sobrenatural'. Após esse ritual, os formandos vão para a roda e jogam com os professores.

2. Metodologia

Para a realização dessa pesquisa foi usado como principal instrumento de coleta de dados, técnicas e referenciais da etnografia. Laplantine (2004, p.13) observa que a etnografia consiste na "observação rigorosa, por impregnação lenta e contínua, de grupos humanos minúsculos com os quais mantemos relação pessoal".

Segundo Seeger (2008) a

> Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e g*raphien*: escrita) (Hultkrantz, 1960). A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia [...] deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (2008, p. 238-239).

Observando a etnografia sob essa perspectiva, observamos que tal metodologia escolhida como instrumento de coleta de dados para o trabalho abrange as questões socioculturais, intencionais ou acidentais, que permeiam as atitudes onde ocorre essa música.

Para a discussão dos dados obtidos nessa experiência etnográfica, utilizei a categorização que Merriam (1964, p. 22) propôs sobre as funções da música que relaciona a música com seus empregos e funções sociais. O autor traz uma categorização das funções sociais da música, que segundo Hummes (2013), são "o referencial para a análise das possibilidades que cercam o universo musical".

Merriam (1964, p. 210) fala sobre a diferença entre o uso e a função da música. Para ele o uso se refere na situação em que a música é empregada na atividade humana e a função está na razão para esse uso e, mais amplamente, para que essa música serve? Ele lista dez categorias de funções, entre elas temos as funções de Prazer Estético, de Comunicação,

Divertimento, Reação Física, de Validação do Rituais Religiosos e das Instituições Sociais[1947].

Embora aceitemos essa categorização colocada por Merriam, nos colocamos contrários diante ao seu pensamento sobre a análise das funções e a ligação do pesquisador com o campo de estudo. O autor coloca que essas categorias só podem ser observadas pelo pesquisador, enquanto os membros apenas usam a música, deixando a função no inconsciente. Sobre isso, Seeger (2008, p. 250) observou que a medida em que os estudos avançavam, via-se que as comunidades nativas tinham práticas musicais tão complexas quanto as ocidentais, então as teorias nativas trariam grande contribuição sobre o estudo das funções da música. Seeger (2008, p.250) cita que Nettl (1983, p.159) coloca a disposição para a discussão das funções tanto para pesquisadores nativos ou não, disposto em pirâmide, onde a base são os usos 'evidentes da música', acima temos os 'usos abstratos' e no topo temos o nível analítico, que chamamos de função. Logo vemos que a música possui usos e funções visíveis para o pesquisador, sendo nativo ou não, porém cada um deles terá uma visão sobre o objeto. Com essa discussão, observamos que a posição do autor como pesquisador nativo traz elementos positivos para a discussão da função da música em determinada comunidade, mas isso somente foi possível ao apossarmos do aporte teórico da etnomusicologia, o qual que propiciou o processo de 'familiarização do estranho e estranhamento do familiar'.

Hummes (2004) defende que essa categorização proposta por Merriam (1964) pode requerer uma condensação ou uma expansão, mas em geral resume o papel da música na cultura humana. A imersão do pesquisador no campo nos dá uma visão diferente para olharmos essas categorias e poder até expandi-se conforme o contexto nativo.

3. Relato Etnográfico

Neste artigo recortamos as anotações etnográficas sobre o ritual de formatura dos membros do Clã ACAPRAS, do evento que ocorre bianualmente chamado "Taça Limão, no qual se reúnem os membros para oficinas, campeonato, e para o 'batizado'. O evento ocorreu no dia 26 de novembro de 2016, no Município de Almirante Tamandaré–PR, no período da noite. No momento inicial do evento, pudemos notar que todos os participantes estavam vestindo branco e descalços, o único a usar sapatos era o Mestre Silveira.

O ritual de troca de cordões começou pela formatura. Nessa ocasião, três pessoas receberam o título e se puseram de joelhos dentro de uma roda formada pelos demais

[194] Para mais detalhes sobre as funções, consultar Merriam (1964, p. 219-227), referenciado na bibliografia.

integrantes do grupo, em frente aos berimbaus e ao mestre. Foi então quando, o Mestre tirou seus sapatos e cantou uma música para começar o ritual. Essa música executada em andamento lento, acompanhada apenas por berimbaus, fala sobre juramento e fidelidade enquanto o mestre fecha os olhos e põe a mão sobre a cabeça dos formandos.

Figura 1- Mestre Fazendo o Ritual de Formatura

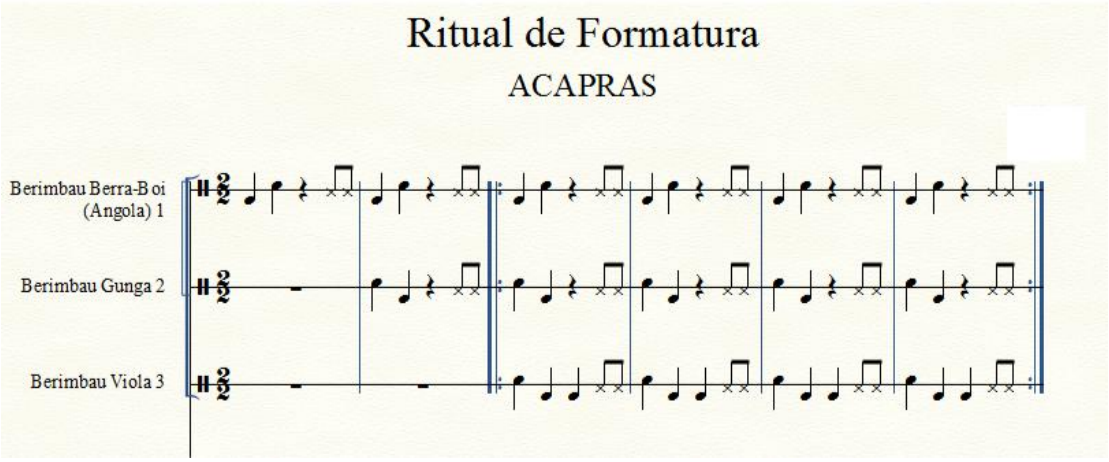


Figura 2 - Transcrição do Ritmo tocado durante o Ritual de Formatura

Terminada a música, o Mestre, uma única vez em todo o evento, toca o berimbau berra boi enquanto os formandos recitam um juramento que fala sobre fidelidade ao grupo e dever de ensinar a capoeira conforme os ensinamentos aprendidos. Ao terminar o juramento, o Mestre volta a cantar uma música que fala sobre o juramento, a qual, segundo o próprio Mestre é uma música ritualística. É esse o momento no qual os alunos adquirem sua luz

interior, porém ainda não portam o cordão que simboliza a graduação. Observamos que a música faz a conexão do "rito de passagem" entre o momento antes do batizado e a roda.

Ao terminar a música, ele passa o berimbau para um discípulo que inicia uma roda de 'Jogo de Fora', em ritmo acelerado, comandado pelo berra-boi executando o ritmo de São Bento Grande de Angola. Os formados são colocados de um lado da roda e jogam com os professores algumas vezes, sendo derrubados algumas vezes.

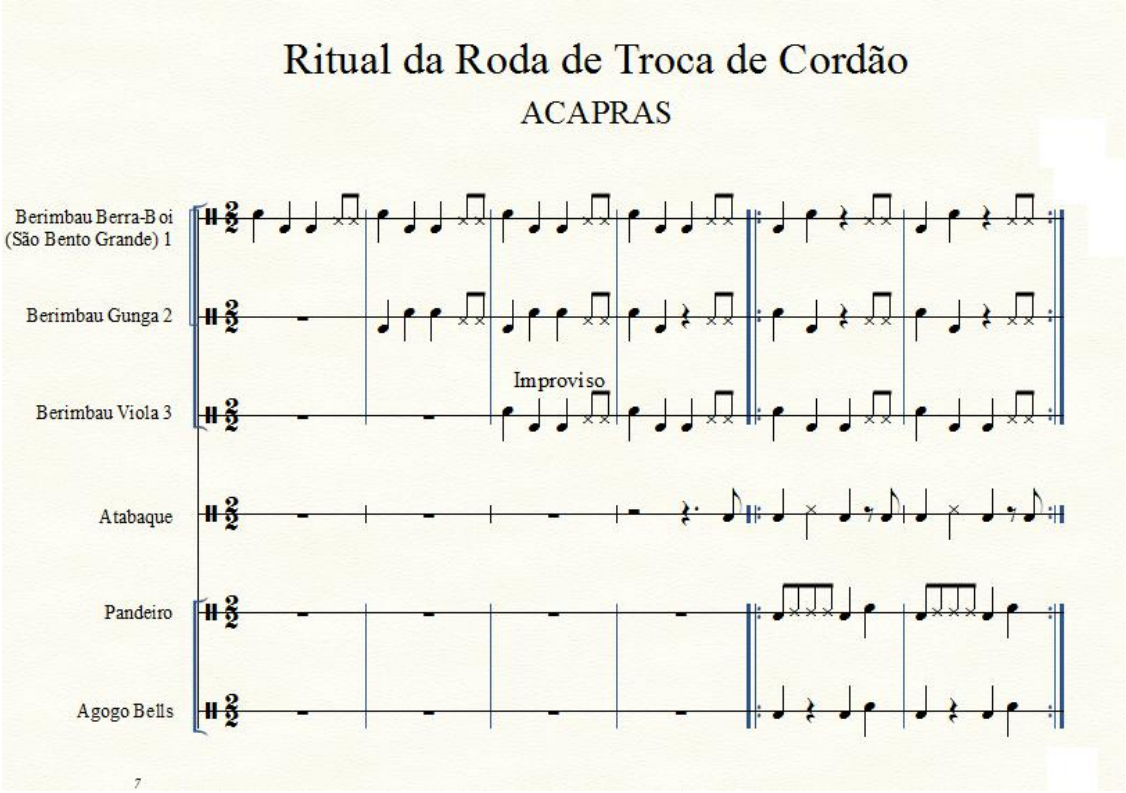


Figura 3 - Transcrição do Ritmo executado na Roda de Troca de Cordões

Quando o Mestre entende que deve passar para a próxima etapa, as madrinhas dos formados entraram na roda e amarraram o cordão que simboliza a nova fase. A música não para é tocada o tempo todo e assim que os formados estão com a cordão, o mestre apenas grita a cor do cordão a ser batizado e os alunos se posicionaram de um lado da roda e jogavam com os professores do grupo.

Um dos discípulos recebeu a graduação de Mestre, mas aparentemente, o ritual de formatura teve mais relevância para o grupo do que esse fato. O processo da consagração a mestre foi bem parecido com os demais, o aluno se colocou de um lado da roda e jogou com os mestres já formados do grupo, onde era derrubado com rasteiras e chutes.

Durante o ritual pudemos observar algumas questões relevantes sobre a reação dos membros do grupo perante a música executada. A primeira podia ser notada na empolgação dos membros, quando alguém começava a cantar uma música conhecida, muitos cantavam

junto, gritavam e dançavam ao redor da roda. Normalmente os professores tinham essa reação, pois os alunos que iam trocar de cordão se mostravam nervosos.

Outra observação foi feita no momento em que houve um desencontro rítmico entre os instrumentistas. O Mestre e os demais discípulos imediatamente lançaram olhares de reprovação para os músicos, e o ritual parou até que o ritmo pudesse ser retomado de forma adequada.

Alguns dos professores que derrubavam os alunos, assim que o faziam, olhavam para o Mestre para ver se ele se mostrava contrário sobre o modo em que o aluno foi derrubado, mas o Mestre não aparentou ser contrário a nenhuma jopagada.

A música da roda variava o andamento e com essa variação, também se podia ver a variação de velocidade dos golpes aplicados e o aumento ou diminuição da intensidade dos golpes aplicados.

4. Discussão dos dados

Antes de discutir as funções sociais da música executada no ritual de troca de cordões da ACAPRAS, temos que levar em conta uma função geral que regeu todos os acontecimentos sociais no evento. No nosso entendimento foi a 'Função de Agradar a Autoridade', nesse caso, o Mestre. Dentro da comunidade o Mestre é visto como uma Liderança Carismática, que segundo Weber (2005, p.9) isso se dá "mediante a dedicação afetiva à pessoa do senhor e aos seus dons gratuitos (carisma), em especial: capacidades mágicas, revelações ou heroísmo, poder do espírito e do discurso". Durante o evento, era possível observar que reação ou reprovação do mestre era essencial para conduzir a prática em geral, na qual está incluída a música. Isso se torna evidente no momento em que os instrumentistas atravessam o ritmo da roda e o Mestre e os discípulos os condenam através do olhar. Essa atitude dos discípulos para com os ritmistas se deu pelo fato de que eles sabem com antecedência o que agrada ao Mestre. Portanto quando ocorreu o cruzamento rítmico, também sabiam que o mestre não ficaria feliz com aquilo, condenando-os automaticamente.

Esse momento de desencontro entre os ritmistas mostra mais uma função da música dentro da o ritual. Entendemos que nesse momento se aplica a Função que Merriam (1964) descreve como sendo a "Função de Prazer Estético". Durante o Ritual não ficou evidente essa função até esse momento, mas, assim que essa estética foi quebrada, o ritual parou. Levando isso em conta, pensamos que a música deve ter um padrão estético em seu uso, mas não como

função principal, entretanto para que a música tenha uma "Função Ritualística", ela deve ter um padrão estético aceitável dentro da comunidade.

Ao mesmo tempo, quando essa estética era mantida de acordo com o estabelecido pelo grupo, podíamos ver algumas pessoas do grupo cantando, gritando e dançando as músicas, e isto pode nos remeter ao que Merriam (1964) chamou de "Função de Divertimento". Os membros se mostravam claramente felizes ao acompanhar as músicas executadas e quando cantavam e dançavam, os instrumentistas também se empolgavam e começavam a tocar mais rápido, fazendo o jogo ser também mais rápido, o que nos remete ao que Merriam (1964) chamou de "Função de Reação Física".

Mesmo observando algumas funções da música durante o episódio, devemos nos lembrar que todo o evento era um momento de ritual, onde as pessoas trocavam de cordão, mas a música como uma função ritualística em si apenas ocorreu no momento da formatura.

Considerações Finais

Levando em consideração as observações feitas sobre a proximidade das funções que conseguimos relatar sobre a música do ritual de troca de cordão, vemos que a música é considerada eficaz quando conduz os membros da comunidade a um estado de espírito que une a diversão, a reação física e o contexto ritualístico diretamente ligado ao prazer estético. Entendemos esse estado de espírito como o "Estado de Axé". Segundo Nascimento (2013, p. 2), o axé no contexto da capoeira "é representado por uma energia supostamente positiva, extra sensorial, que pode circular no âmbito da roda de capoeira no momento da sua execução". Essa estado de êxtase é chamado por Decânio Filho (2002) de 'Transe Capoeirano', que segundo o autor é induzido pelo ritmo somado ao efeito mântrico dos cânticos (p. 22).

Em outros momentos do convívio do pesquisador com os membros[195], escutamos alguns comentários sobre esse "Estado de Axé". Alguns falam que apenas participam da roda de capoeira se a música que está sendo produzida traz essa sensação. Assim podemos considerar que a principal função da música no ritual de troca de cordões é produzir esse "Estado de Axé" nos participantes.

[195] Esse artigo é um recorte da pesquisa que está sendo efetuada para obtenção do Mestrado em Música da UFPR, sendo assim, o pesquisador tem contato em outros momentos com o campo.

Referências

ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. Entre rodas e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)

– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 276 f.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers . Capoeira Angola: cultura popular o jogo dos saberes

na roda. Salvador: EDUFBA, 2005, 240 p.

BLACKING, John. How Musical Is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973. 6º ed. 2000.

_____. Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking (edited by

Reginald Byron). Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995.

BOLA SETE, Mestre. (CRUZ, José Luiz Oliveira.). A capoeira angola na Bahia. 4ed.

Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 197p.

DECÂNIO FILHO, Angelo A. *Transe capoeirano*: um estudo sobre estrutura do ser e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira. CEPAC – Coleção S. Salomão, n. 5, 220, Salvador, 2002.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.259p. HUMMES, Julia Maria. Por que é importante o ensino da música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 11, p.17-36, setembro 2004

_____. Possibilidades para a Música na Escola: revisando as Categorias de Alan Merriam. Revista da Fundarte. Ano 13, nº26, Jul/Dez 2013. Págs. 21- 35. LAPLANTINE, François. A Descrição Etnográfica. São Paulo. Terceira Margem, 2004. 137p.

MERRIAM, Alan Parkhurst, The Anthropology of Music. Northwestern University Press,1964. 358 p.

NASCIMENTO, Ricardo. Umbandistas e capoeiras: em busca do Axé em Portugal.

Revista Vozes do Vale, UFVJM, n.4, Ano II, 10/2013.

NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts.

Urbana IL: University of Illinois Press, 1983. 424 p.

PITRE-VÁSQUEZ. Edwin Ricardo. "Prácticas Musicales en Contextos Latinoamericanos: Esbozo de la Música del Fandango Jarocho de Veracruz en México (Parte 1)". Relatório de Investigación, Ciudad de México: FaM UNAM, 2016. 60 f.: il.; tabs., grafs.

PORTO, Liliana. , GUIDES ,Ariana., MASCARELLO, Magda Luiza , NOVICKI, Miguel., Curitiba Entra na Roda: Presença(s) e Memória(s) da Capoeira na Capital Paranaense. Curitiba. Edição do Autor, 2010.

SANTOS, Luiz Silva. Capoeira: Uma Expressão Antropológica da Cultura Brasileira.

Maringá. PPG Geografia, Universidade Estadual de Maringá, 2002. 229p.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Cadernos de Campo, São Paulo, nº 17 , p.

238-259, 2008.

SILVEIRA, Gideoni. A Luta que Venceu. Curitiba: Edição do Autor, 2012. 250 p.

VIEIRA, Luiz Renato. O jogo de capoeira. 1ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1995. 189 p. WEBER, Max. Três Tipos Puros de Poder Legítimo. Tradução de Artur Morão. Max Weber, Três tipos de Poder e Outros Escritos. Tribuna da História, Lisboa, 2005.

ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS BRASILEIROS E A CULTURA POPULAR CONTEMPORÂNEA EM PERFORMANCE

Fábio Henrique G. Ribeiro
fabiomusica_fe@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho discute algumas perspectivas etnomusicológicas sobre as práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade. Baseado em estudos sobre performance musical e cultura popular, foi realizada uma análise sobre parte da literatura nacional envolvendo tais práticas musicais. Os resultados destacam cinco categorias transversais para a compreensão de aspectos contemporâneos sobre as práticas musicais da cultura popular [oralidade, tradição, etnicidade, subalternidade e sincretismos] e três abordagens teóricas mais recorrentes para compreender tais práticas [performance reflexiva, generativa e de resistência].

Palavras-chave: Performance. Cultura Popular. Contemporaneidade.

Abstract: This paper discusses some ethnomusicological perspectives on musical practices of traditional music groups [popular culture] in contemporaneity. Based on studies on musical performance and popular culture, an analysis was made on a part of the national literature involving such musical practices. The results points five crosscutting categories for understanding these musical practices in contemporary [orality, tradition, ethnicity, subalternity and syncretism] and three more recurrent theoretical approaches [reflexive, generative and resistance performance].

Keywords: Performance. Popular Culture. Contemporaneity.

1. Introdução

A relação entre contemporaneidade e comunidades culturais entendidas como tradicionais tem sido foco de diversos estudos. Nessa conjuntura é possível encontrar distintas abordagens, indicando luzes sobre elementos característicos da contemporaneidade e suas influências sobre a cultura popular. Tal amplitude também aparece no campo da música, apresentando perspectivas e posicionamentos encontrados em outras áreas, muitas vezes marcados por antagonismos.

Nessa conjuntura, como parte de uma pesquisa de maior amplitude, este trabalho discute algumas perspectivas etnomusicológicas sobre as práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade. Para isso, empreendi uma ampla pesquisa bibliográfica focada em teses e dissertações em Programas de Pós-Graduação em Música e Artes [com linhas de pesquisa em música] no Brasil. Desse conjunto, foram incluídos nas análises os trabalhos de cunho etnográfico que apresentassem informações sobre as práticas musicais de grupos de

cultura popular, bem como informações tangenciais às práticas, como artefatos culturais [instrumentos musicais] e indivíduos responsáveis pela prática [mestres e outros personagens].[196] O trabalho analítico levou em consideração um conjunto significativo de abordagens teóricas mais amplas sobre performance musical e cultura popular, em suas vertentes antropológicas, linguísticas, artísticas e sociais, que não serão discutidas de forma direta, sendo apresentadas quando necessárias na construção do texto.

Assim, buscando compreender a produção acadêmica definida, destaco aqui algumas abordagens e temas considerados como significativos para apresentar as principais discussões empreendidas na literatura. Nesse sentido, apresento algumas perspectivas contemporâneas dos trabalhos analisados e os principais posicionamentos teóricos sobre performance musical nos contextos da cultura popular.

2. As práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade

Um dos principais direcionamentos sobre a cultura popular e suas práticas musicais na literatura analisada tem incidido sobre suas relações com os diversos elementos da contemporaneidade. Nessa conjuntura, é possível encontrar temas como as relações da cultura popular com o contexto urbano, novas lutas por direitos, novas formas de transmissão, a cultura de massa, os processos de gravação e sonorização, as políticas públicas e acadêmicas, bem como suas consequentes mudanças sociomusicais, entre outros aspectos. Permeando tais direcionamentos temáticos, destaco algumas categorias analíticas transversais, normalmente ligadas às caracterizações recorrentes sobre a cultura popular nos trabalhos analisados.

A primeira categoria é a *oralidade*, pois as práticas musicais da cultura popular têm sido comumente descritas como resultantes de processos orais de transmissão musical. Tais processos são alicerçados principalmente na experimentação, repetição e imitação, caracterizando a enculturação e a aprendizagem situada como principais formas de desenvolvimento musical. Nesse contexto, podemos destacar as vertentes investigativas que se preocupam em registrar as manifestações (MENEGATTI, 2012) e aquelas que se preocupam em compreender os diálogos da oralidade com outros suportes do conhecimento musical (ALMEIDA JÚNIOR, 2002; SONODA, 2008).

A partir dessas perspectivas, a oralidade tem sido rediscutida na literatura, entendida não apenas como processo isolado na construção das práticas musicais da cultura popular, mas como elemento dialógico, intermediador e aglutinador de um conjunto de novas práticas

[196] É importante destacar que os trabalhos analisados não serão todos citados aqui, pois ocupariam demasiadamente o espaço dedicado à escrita.

resultantes das relações socioculturais contemporâneas. Nesse contexto, o avanço e a consequente maior acessibilidade das tecnologias de gravação amadoras e profissionais têm se tornado alguns dos aspectos mais recorrentes e influentes nas caracterizações contemporâneas da oralidade na cultura popular. Assim, é possível notar que (1) as formas orais de transmissão do conhecimento musical têm dialogado com a presença de registros escritos, em áudio e vídeo de performances e gravações em estúdio, a partir de diversas ferramentas, das mais sofisticadas às mais simples e acessíveis (gravadores de áudio, câmeras fotográficas, smartphones); (2) os registros profissionais das práticas musicais de grupos de cultura popular têm afetado as dimensões performáticas e simbólicas, principalmente em função das mudanças socioculturais que os processos fonográficos tanto refletem quanto geram; e (3) as relações com produtos midiáticos promovem distintas formas de significar a cultura popular, construindo discursos que relacionam as perspectivas de cada grupo com as perspectivas ideológicas dos produtores e receptores de tais obras.

A segunda categoria a ser destacada é *tradição*, bastante recorrente nas definições e discussões analisadas, principalmente em paralelo com os aspectos da modernidade e da globalização, enfatizando seu caráter vivo e dinâmico. Diversos elementos discursivos são apresentados nos delineamentos sobre culturas tradicionais, dentre os quais destaco a mudança (RIBEIRO, 2003), a identidade (MENDES, 2006) e a recriação de tradições musicais (GIESBREACHT, 2011).

O caráter tradicional das culturas musicais tem sido atribuído principalmente pelo tempo de uma existência mais ou menos definido por um conjunto de hábitos, comportamentos e/ou significados passados entre gerações, sem mudanças significativas em suas bases entendidas como fundamentais. É justamente sobre tais bases que se debruçam os estudos sobre a mudança musical em culturas tradicionais, buscando compreender o que seria basilar para sua manutenção. Nessa conjuntura investigativa, os trabalhos têm demonstrado que não há uma ampla perspectiva socialmente consensual sobre o que é ou não é fundamental nas manifestações musicais estudadas. Devido ao maior e mais constante contato das culturas tradicionais com outros setores da sociedade, torna-se maior e mais complexa a rede de representações sobre elas.

As perspectivas sobre tradição como elemento fundamental para pensar a cultura popular têm girado em torno da sua problematização face às diversas relações socioculturais com as quais nos deparamos cotidianamente. Sua caracterização voltada para a repetição e estabilidade não é suficiente para compreendê-la e as dimensões contextuais de cada manifestação investigada têm se apresentado como basilares. Assim sendo, os trabalhos

destacados aqui, dentre outros não citados, apresentam a construção da memória e a afirmação identitária como elementos transversais na relação entre as culturas tradicionais e a sociedade multifacetada na contemporaneidade.

A *etnicidade*, terceira categoria em destaque, é fortemente ligada às reflexões anteriormente apresentadas. Seu tratamento em contextos da cultura popular na bibliografia estudada reflete um reposicionamento da ideia de construção da identidade nacional na direção do reconhecimento e adaptação às regionalidades e dos sentimentos de pertencimento a comunidades culturais. Dessa forma, mais do que pensar a construção de identidades, os trabalhos discutem processos de manutenção e adaptação de valores culturais em função de situações de itinerância, diáspora, reterritorialização e políticas de salvaguarda buscando compreender como manifestações da cultura popular agenciam seu reconhecimento como parte de uma cultura local, regional ou nacional (CUNHA, 2008; STEIN, 2009; CARMO, 2009).

O processo de reconhecimento e de pertencimento cultural pode ser agenciado por uma série de fatores socioculturais. Os mais evidentes na literatura investigada destacam a música e sua capacidade de produzir, reproduzir e transportar signos culturais, tornando-se elemento essencial no delineamento de indivíduos, comunidades, etnias, territórios, modos de vida etc. A partir das discussões relacionadas à etnicidade, a literatura estudada leva a perceber que, mais do que operar na concepção do que é ser índio, negro, gaúcho, nordestino, paulista, etc., a música proporciona a incorporação de legados culturais. Nesse sentido, a construção identitária por meio das práticas musicais da cultura popular tem sido pensada principalmente em função da capacidade de produção de significados por meio da música.

A *subalternidade* é a quarta categoria em destaque nos estudos analisados. A partir das reflexões apresentadas nessa literatura, relacionadas às necessidades das comunidades em negociar espaços, símbolos e oportunidades diante das situações de invisibilidade social nas quais se encontram, somos levados a compreender os universos da cultura popular como majoritariamente subalternos. As descrições etnográficas representam as manifestações da cultura popular como práticas historicamente oprimidas e/ou como compostas por indivíduos pertencentes a classes menos privilegiadas da sociedade. Entretanto, diante das relações contemporâneas pelas quais passam os grupos e do avanço das discussões sobre suas formas de resistência sociocultural, os trabalhos indicam o desenvolvimento de novos contextos de negociação, nos quais as práticas musicais da cultura popular são mais reconhecidas pela sociedade, mas permanecendo algumas relações de poder nas camadas mais profundas do contato cultural.

Essa conjuntura é analisada buscando perceber modos contemporâneos das relações de poder envolvendo os fazeres culturais de comunidades subalternas diante de situações políticas mais amplas (DIAS, 2008) ou em seu próprio contexto interno (ROSA, 2009). As práticas musicais passam a ser vistas como parte significativa de patrimônios imateriais da cultura brasileira e negociações são feitas em torno delas como um capital cultural, que pode tanto gerar dividendos turísticos a instituições quanto servir de ferramenta de luta social para os grupos. Ainda, os aspectos da subalternidade também podem se apresentar de forma mais interna, como em questões relativas à raça, sexualidade, classe e gênero nos próprios grupos de cultura popular.

A quinta categoria, dos *sincretismos*, aponta outro aspecto recorrente nas descrições etnográficas compiladas. O caráter integrador e dialógico da cultura popular promove práticas musicais que envolvem sincretismos de ordem estética, religiosa, social e cultural (BARROS, 2009; DINIZ, 2011). As etnografias, muitas vezes sob posicionamentos teóricos do hibridismo cultural, sintetizam ambivalências e negociações sobre símbolos, artefatos e comportamentos que constroem as dimensões contemporâneas da oralidade, tradicionalidade, etnicidade e subalternidade já descritas acima. Assim, o sincretismo, muitas vezes próximo do termo "trânsito musical", representa os processos de constante contato cultural que, na realidade contemporânea, parece ter se tornado mais recorrente e mais complexo em virtude do avanço dos meios de comunicação, principalmente da internet.

2. Perspectivas teóricas sobre performance

A partir de correntes teóricas mais amplas sobre performance, como a perspectivas ritual, artística, comunicativa e sociointerativa, as etnografias apresentam dimensões mais específicas e transversais que acredito representar de forma significativa sua produção. Nesse sentido, os posicionamentos teóricos são refletidos a partir das perspectivas pelas quais a performance é pensada em relação aos contextos investigados, no intento de compreender como ela é entendida e caracterizada na literatura. O termo performance é bastante recorrente na literatura sobre as práticas musicais da cultura popular, mas seu tratamento teórico não segue o mesmo padrão, uma vez que sua utilização é muitas vezes relacionada às referências mais generalizadas do desempenho e da prática musical. Assim, destaco aqui as perspectivas presentes em trabalhos que se preocuparam, de forma mais clara, em definir posicionamentos conceituais e epistemológicos em relação à performance musical.

Tomando a premissa básica e consensual na literatura de que performance musical não se restringe aos fenômenos acústicos, os trabalhos analisados apresentam três dimensões da

performance que considero suficientes para compreender seus posicionamentos frente aos contextos da cultura popular. As dimensões reflexivas, generativas e combativas (ou de resistência) da performance são, portanto, consideradas aqui como elementares para compreender o *lócus* epistemológico e as perspectivas conceituais das pesquisas analisadas.

Partindo da visão de que as práticas musicais se constituem como uma das formas expressivas de cultura, a perspectiva da *performance reflexiva* apresentada na literatura investigada entende tais práticas como fenômenos integradores de comportamentos, significados, experiências e outros elementos que constituem a existência das comunidades culturais. Nesse sentido, a performance musical é entendida prioritariamente como um modo de expressão e comunicação, refletindo as características socioculturais das manifestações estudadas (QUEIROZ, 2005; MAIA, 2008, MEDEIROS, 2012).

Os trabalhos apresentam a forte influência da perspectiva antropológica de Victor Turner sobre performance (TURNER, 1988) e das perspectivas etnomusicológicas do estudo que integra som e contexto, baseadas em Béhague (1984). No processo de reflexão e organização das experiências, que são concluídas pela performance, as práticas musicais são sempre compreendidas a partir de perspectivas contextuais, como evento e como processo, englobando dimensões sonoras, comportamentais, simbólicas e interativas. Assim, entendendo a prática musical como uma forma de viver e expressar experiências socioculturais, a performance musical representa a possibilidade de compreender uma comunidade cultural a partir dela, um de seus extratos mais bem definidos e recorrentes.

O segundo posicionamento teórico refere-se às abordagens sobre a perspectiva da *performance generativa*. Influenciadas direta ou indiretamente pela abordagem da construção social da realidade (BERGER; LUCKMANN, 1991), algumas etnografias destacam a perspectiva de que a performance musical constitui-se como momento e espaço de construção de significados, realidades e interações, característica tão importante quanto sua ação reflexiva da cultura. Nessa perspectiva, as práticas musicais são entendidas e destacadas como demarcadoras de territórios, geradoras de identidades e produtoras de conhecimento (GIESBRECH, 2011; PRASS, 2009).

A performance de caráter participativo (TURINO, 2008) tem sido compreendida como maior foco de análise em trabalhos que buscam compreender suas dimensões generativas. Os posicionamentos de que a performance musical nos grupos de cultura popular engendra pertencimentos histórico-culturais, constrói identidades, gerencia ritos e define territórios, entre outras possibilidades, estão baseados na esfera da participação e da interação social. Embora se reconheça que performances de apresentação (TURINO, 2008) também possuam

sua dimensão participativa, as etnografias têm lhes dado menor destaque em virtude das características dos grupos estudados.

O terceiro posicionamento sobre as práticas musicais da cultura popular por perspectivas teóricas que podem ser representadas pela ideia de *performance de resistência*. Como vimos anteriormente, os grupos de cultura popular são comumente descritos como comunidades subalternas. Sendo assim, suas performances têm sido compreendidas como um dos principais meios para mediar conflitos e promover lutas e resistências diante das situações opressivas a que muitas vezes são submetidos. As performances de resistência podem ser compreendidas como um tipo distinto de prática que envolve suas dimensões reflexivas e generativas na direção de aspectos socioculturais específicos. Portanto, uma abordagem que compreenda a música nesta perspectiva tem como foco as relações entre o caráter reflexivo e generativo da performance musical na produção de discursos de luta, no empoderamento e na mudança de conceitos e comportamentos socioculturais (ROSA, 2009, PRASS, 2009, STEIN, 2009).

3. Considerações finais

A partir das breves reflexões apresentadas é possível perceber como a contemporaneidade tem se tornado elemento importante para se discutir o fenômeno musical na cultura popular. A música da cultura popular tem se aproximado cada vez mais de formas de produção e manutenção cultural bastante distintas de seus contextos comunitários fortemente presentes até meados dos anos 1980. Dessa forma, a literatura tem evidenciado novos contextos culturais, políticos, sociais e econômicos destacando distintas formas de produção das práticas musicais.

Esses contextos contemporâneos de performance musical dos grupos de cultura popular têm sido entendidos principalmente a partir de categorias entendidas como definidoras de tais manifestações. Dessa forma, é importante refletir sobre as definições dessas categorias e abordagens analíticas, bem como sobre as implicações sobre o contexto estudado. Entendo a cultura popular como um conceito político, que carrega em si um conjunto de posicionamentos que pode muitas vezes estigmatizar comunidades e as distanciar da vida urbana contemporânea. Assim, pensar grupos de cultura popular como tradicionais, por exemplo, torna o conceito dependente de nossa concepção de tradição. Consequentemente, por exemplo, se concebemos a tradição como algo estático, não reconheceríamos um grupo se apresenta em palcos e recebe cachês como tradicional.

As concepções e abordagens sobre performance musical nos contextos da cultura popular também podem nos levar para caminhos produtores de estigmas e distanciamentos caso nos prendamos a perspectivas preconcebidas e restritas sobre o fazer musical na cultura popular. Nesse sentido, perspectivas mais amplas sobre performance, entendendo-a como evento e como processo (BÉHAGUE, 1984) dentro de uma estrutura de interação simbólico-social nos possibilitam compreender melhor como grupos de cultura popular constroem suas práticas musicais de acordo com suas relações contemporâneas, reconhecendo suas características de circularidade de informações, de aproximação com os meios de produção da música popular urbana e com meios de comunicação.

Referências

ALMEIDA JÚNIOR, José Alberto de. *Um Candomblé em Fortaleza:* o Ilê Osun Oyeye Ni Mó. 2002. Dissertação de mestrado interinstitucional em Música – Universidade Estadual do Ceará / Universidade Federal da Bahia, Fortaleza, 2002.

BARROS, Lilian Cristina da Silva. *Repertórios musicais em trânsito*: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM. Belém: EDUFPA, 2009.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade:* tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. *A política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano*. 2009. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2009.

CUNHA, Leonardo Campos Mendes Da. *Toré:* da aldeia para a cidade: música e territorialidade indígena na grande Salvador. 2008. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

DIAS, Fernanda de Freitas. *Na batida do bumbo:* um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus - SP. 2008. 247 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Salvador, 2008.

DINIZ, Flavia Cachineski. *Capoeira angola:* identidade e trânsito musical. 2011. 195 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2011.

GIESBREACHT, Érica. *O passado negro:* a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais. 2011. Tese de doutorado em Música – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e o Cabobu:* etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MEDEIROS, Wenia Xavier De. *A percussão na performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade*. 2012. 260 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2012.

MENDES, Jean Joubert. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG*. 2006. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. *Soprando a gaita:* Bandas de Pífanos no sertão baiano. 2012. 151 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa:* um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil. 2009. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. Tese de doutorado em etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe:* uma tradição revista. 2003. 181 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

ROSA, Laila. *As juremeiras da nacao Xamba (Olinda, PE):* mulheres, religiao, musica e poder. 2009. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SONODA, André Vieira. *Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco*. 2008. 150 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboraí:* os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. 2009. 309 f. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life:* The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor W. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

UNESCO. 25ª Conferência Geral da Unesco em 15 de novembro de 1989. . Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. , 1989. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

MÚSICA REGIONAL DO RIO GRANDE DO SUL: COSMOPOLITISMO E O TRADICIONALISMO REGULAMENTADOR

Fernando Henrique Machado Ávila
fernando_h_avila@hotmail.com

Reginaldo Gil Braga
rbraga@ufrgs.br
UFRGS

Resumo: O presente artigo busca discutir o cosmopolitismo presente na nascente música regional do Rio Grande do Sul ao final da década de 1940 e início de 1950, e o efeito que o chamado Tradicionalismo implicou no processo criativo de novas canções após este período. Tomando os conceitos de lugar, espaço (MASSEY, 1993; 2008), e mundos musicais (FINNEGAN (1989), em diálogo com o cosmopolitismo presente em FELD (2012), procuro recompor as trajetórias de Pedro Raymundo, Irmãos Bertussi e Conjunto Farroupilha em contraponto com o Movimento Tradicionalista Gaúcho, entidade que a partir da década de 1960 passou a regulamentar normas e decidir quais gêneros de músicas poderiam ser veiculados nos ambientes dos Centros de Tradições gaúchas (CTGs). Foram empreendidas entrevistas, consultas em livros, artigos, monografias e dissertações a fim de buscar referências sobre a música regional do RS.

Palavras-Chave: Música regional do RS; Música Tradicionalista; Música Popular do RS

Abstract: The present article seeks to discuss the cosmopolitanism present in the nascent regional music of Rio Grande do Sul in the late 1940s and early 1950s, and the effect that the so called Traditionalism implied in the creative process of new songs after this period. Taking concepts such as: local, space (MASSEY, 1993; 2008), and musical worlds (FINNEGAN (1989), in the dialogue with the cosmopolitanism present in FELD (2012), I try to reconstruct the trajectories of Pedro Raymundo, Brothers Bertussi and Conjunto Farroupilha, and putting them in counterpoint with the Gaucho Traditionalist Movement, an entity that from the 1960s began to regulate norms and decide which genres of music could be transmitted in the environments of the Gaucho Tradition Centers (CTGs). Interviews, consultations in books, articles, monographs and dissertations were carried out in order to seek references about the regional music of RS.

Key-Words: Regional music from RS; Traditionalist Music; Popular Music from RS.

A construção de uma música regional

Em setembro de 1947, alguns estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, se reuniram para fundarem o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio Estudantil Júlio de Castilhos. Este intento logo tomou proporções que desenrolaram-se na

criação do 35 Centro de Tradições Gaúchas (CTG), em abril de 1948, e, posteriormente, recebeu a alcunha de Movimento Tradicionalista Gaúcho[197]. João Carlos Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa eram duas figuras importantes deste acontecimento. Na esteira do movimento folclórico (VILHENA, 1997) que acontecia pelo país, estes rapazes se lançaram em pesquisas e coletas folclóricas pelo interior do RS com o objetivo de encontrar canções e danças que sobreviveram ao tempo sem terem sido afetadas pela massificação da informação, como por exemplo, através do rádio, em locais longínquos, de modo a reconstituir aspectos da cultura das gentes do século passado e, buscando nestes traços, a (re)construção de uma identidade do gaúcho, reproduzindo assim o paradoxo do primitivismo. Em Os Mandarins Milagrosos (1997), a etnomusicóloga Elizabeth Travassos apresenta uma definição do parodoxo ao tratar sobre os trabalhos de Mario de Andrade e Béla Bartók.

> Eles reproduziram o paradoxo do primitivismo no qual as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização; ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados (TRAVASSOS, 1997, p. 7).

Tomando essas melodias folclóricas e estimulando a criação de novas composições que retratassem o arquétipo do habitante interiorano do RS, que montava a cavalo e lidava com o gado, Côrtes e Lessa estimularam e inspiraram compositores a criarem músicas de caráter regional. Regionalismo é um termo que desde o século XIX tem sido empregado no RS para designar um estilo artístico.

> (...) o regionalismo gaúcho, em termos culturais, começa a ganhar realce ainda no século passado com a criação do Partenon Literário. No século em transcurso, o regionalismo gaúcho consolida-se através do Regionalismo Literário, do Movimento Tradicionalista e mais recentemente do Movimento Nativista (JACKS, 1998, p. 14).

Em música o regionalismo tem sido empregado no RS para designar composições baseadas em temáticas rurais e gêneros considerados tradicionais de matriz latino-americana, como a milonga, por exemplo. A etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas desenvolveu pesquisa sobre o movimento de música nativista no RS e versa da seguinte forme sobre o regionalismo gaúcho.

> Com efeito, a forma do regionalismo gaúcho propagada pela estrutura CTG / MTG constitui uma construção ideológica, da qual alguns elementos se mostraram mais poderosos do que outros. De fato, parece que as representações da cultura gaúcha formuladas pelos intelectuais locais na virada do século, que correspondem às idéias mais comuns encontradas na literatura sobre pastoralismo (...), foram incorporadas

[197] Oficialmente instituído em 28 de outubro de 1966, durante o 12º Congresso Tradicionalista Gaúcho.

> ao imaginário social local. Por conseguinte, estes são também os tropos mais freqüentemente reproduzidos na versão contemporânea do regionalismo, o movimento nativista (LUCAS, 2000, p. 48).

Na década de 1940 emerge, em esfera nacional, o considerado primeiro artista da música regional do RS a conquistar reconhecimento no centro do país. Pedro Raymundo, natural de Imaruí, Santa Catarina, fez sucesso com o chote *Adeus Mariana* apresentando-se vestido com trajes gauchescos (bombacha, botas, lenço, guaiaca, chapéu) e inspirou artistas não apenas do Sul, mas também o pernambucano Luiz Gonzaga que, após a aparição de Pedro Raymundo na Rádio Nacional tocando pilchado[198], passou a vestir-se com as vestes de cangaceiro.

No RS, Pedro Raymundo inspirou uma dupla de acordeonistas que fizeram escola no segmento da música de baile, os Irmãos Bertussi. Honeyde e Adelar Bertussi formaram o primeiro dueto de acordeon que se tem registro na fonografia brasileira (ÁVILA, 2015), gravando em 1955 o seu primeiro álbum com temas do folclore rio- grandense e composições próprias, instrumentais e cantadas. A dupla foi estimulada a gravar canções de características regionais por um dos dirigentes da gravadora Copacabana devido ao sucesso que um conjunto vocal sulino vinha fazendo, à época, com aquele tipo de repertório (Ibdem, 2015). Trata-se do Conjunto Farroupilha[199] que gravou espontaneamente algumas das mesmas canções coletadas nas pesquisas folclóricas de Paixão Cortês e Barbosa Lessa.

Estava-se (re)construindo a identidade étnica do gaúcho e a música regional era um veículo utilizado pelo Tradicionalismo para reforçá-la e propagá-la, seja através do Conjunto Farroupilha, ou pelos Irmãos Bertussi[200], que tinha na figura de Honeyde uma presença importante nos congressos tradicionalistas que eram realizados anualmente. De acordo com Barbosa Lessa:

> Tradicionalismo não se confunde com Folclore, Literatura, Teatro, Recreação, etc. Tudo isso constitui meios para que o Tradicionalismo alcance seus fins. Não se deve, por exemplo, confundir o folclorista com o tradicionalista: aquele é o estudioso de uma ciência social, este é o soldado de um movimento. Os tradicionalistas não precisam tratar cientificamente o folclore: estarão agindo eficientemente se se servirem dos estudos dos folcloristas, como base de ação, e assim reafirmarem as vivências folclóricas no próprio seio do povo (LESSA, 1985, p. 83).

---

[198] Pilcha é o nome dado ao conjunto de vestes formada por bombacha, botas, lenço, guaiaca, chapéu, etc.

[199] Formado por Inah Vital, Tasso Bangel, Danilo Castro, Estrela D'Alva e Alfeu, o Conjunto Farroupilha se destacou na Rádio Farroupilha, de Porto Alegre, ao final da década de 1940, por seus arranjos com harmonizações elaboradas, sob forte influência da música norte-americana. A sua primeira audição foi no dia 20 de setembro de 1948.

[200] Dupla de acordeonistas formada por Honeyde e Adelar Bertussi, que sedimentou um estilo na música regional do Rio Grande do Sul, sobretudo no que tange à música de baile praticada no ambiente dos CTGs.

Na literatura etnomusicológica o americano Timoth Cooley, em seu livro *Making Music in the Polish Tatras* (2005), aborda a construção da etnicidade *Górale* através da cultura musical dos habitantes da região montanhosa de Tatras, em Podhale, no sul da Polônia. Esta região é atrativa para turistas que buscam reclusão na tranquilidade e pureza do ar local desde muitos anos atrás.

> Minha conclusão é que a criação da moderna etnicidade "Górale" está intrinsecamente ligada com a criação de muzika Podhala. Em outras palavras, a nova migração de turistas (incluindo etnógrafos) fluindo para Podhale no século XIX estabeleceu relações de desigualdade e colocou em relevo as diferenças sociais e culturais que incentivaram a criação da identidade étnica "Górale" (COOLEY, 2005, p. 122).

O Tradicionalismo de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa transformou-se em Movimento Tradicionalista Gaúcho oficialmente na década de 1960 e virou uma instituição regulamentadora de todos os eventos que envolvem seus membros, sobretudo os CTGs, balizando como os participantes devem se comportar, vestir, dançar, e também qual música ouvir e executar, em prol da manutenção da autenticidade e etnicidade do gaúcho.

"A tradição é um princípio, ela não é um fim" (Tasso Bangel)

No intuito de buscar colaboradores para o meu projeto de pesquisa no mestrado em música, área de concentração Etnomusicologia/Musicologia, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, obtive o contato do músico fundador do grupo vocal Conjunto Farroupilha, Tasso Bangel[201]. Aos seus 86 anos ele mantém ativa atividade artística com seu projeto de música instrumental intitulado Camerata Pampeana, tendo sido agraciado inclusive com o Prêmio Açorianos de melhor álbum regional no ano de 2013, premiação essa concedida pela Prefeitura de Porto Alegre. Ao entrevista-lo, meu objetivo não era saber da trajetória artística do Conjunto Farroupilha, mas sim compreender o envolvimento de Tasso Bangel com personalidades importantes que fundaram o Movimento Tradicionalista no RS, no final da década de 1940, como João Carlos D'Ávila Paixão Cortes e Luiz Carlos Barbosa Lessa. Todavia, era intenção do colaborador contar a sua própria história, talvez pelo costume das entrevistas jornalísticas, mas entendi que era indissociável compreender a relação do grupo com o tradicionalismo com a sua história de sua formação, e assim exponho-a a seguir.

A formação do Conjunto Farroupilha iniciou pelo interesse da cantora Inah Vital em criar um grupo, ela que já cantava na Rádio Farroupilha, de Porto Alegre, no final da década

[201] A etnomusicóloga Luciana Prass vem desenvolvendo desde 2013 o projeto de pesquisa *Tasso Bangel e o "aprender eterno": a trajetória do maestro/ arranjador/compositor/cantor/instrumentista, do Conjunto Farroupilha (1948-1990) à Camerata Pampeana (2010-)*, iniciado em 2013, na UFRGS, tendo Tasso Bangel como colaborador. Mais informações em www.ufrgs.br/tassobangel.

de 1940. O maestro Salvador Campanella, que trabalhava na supracitada emissora, indicou Tasso Bangel, jovem pianista e acordeonista que, à época, tocava acordeon no regional da rádio. Juntamente com Danilo Castro, Estrela D'Alva e Alfeu, eles formaram o conjunto vocal que se destacou na rádio por seus arranjos com harmonizações mais elaboradas do que se ouvia costumeiramente, sob forte influência da música norte-americana. A sua primeira audição foi no dia 20 de setembro de 1948.

Segundo Bangel, essa influência da música americana já vinha desde sua infância. Tasso começou a tocar bailes com 12 anos na sua cidade natal, Taquara, em uma banda chamada Orquestra Jazz Brasil, que tinha 2 trompetes, um trombone, dois sax, piano, banjo. Isso foi concomitante com o período da 2ª Guerra Mundial. "Eu ouvia na rádio muita música americana, Glenn Miller, Tommy Dorsey, todas as *big bands* norte americanas. Eles sempre dominaram, fizeram a cabeça e a cultura de toda a América do Sul" (Bangel, entrevista em 17/08/16).

Um ano após a criação do grupo, Paixão Cortes e Barbosa Lessa procuram o Conjunto Farroupilha para falarem sobre suas pesquisas e coletas de canções e danças folclóricas, apresentando canções como, *Pezinho*, *Maçanico*, assim como Lessa mostrou suas composições, *Negrinho do Pastoreio*, *Milonga do Bem Querer*. Por conseguinte, em 1952, o Conjunto Farroupilha gravou o seu primeiro disco, já com algumas canções coletadas pelos folcloristas e composições de Lessa, como Negrinho do Pastoreio. Chama atenção aqui o desejo dos tradicionalistas de lançarem temas regionais folclóricos e compostos para um "exigente público cosmopolita", em ampliar o Movimento, como dizem abaixo:

> Mostramo-lhes canções nossas e também melodias de projeção folclórica. E foi assim que surgiu o LP 10 polegadas de título Gaúcho, lançando no cenário nacional o depois famoso Conjunto Farroupilha, com suas canções regionais de riquíssima harmonia, bem ao sabor do mais exigente público cosmopolita. Já nesse disco apareceram melodias de nossas danças: Balaio, Tatu e Rancheira de Carreirinha (CÔRTES; LESSA. 1975, p.122).

"Foi o quarto disco de 10 polegadas prensado no Brasil. O primeiro foi do Radamés Gnatalli, o segundo foi do Sílvio Caldas e o terceiro foi de um grupo de baile que tinha o nome de Valdir Calmon" (Tasso Bangel, entrevista em 17/08/16).

> Então nós começamos a ter esse conhecimento e essa identidade nova que surgia dentro da música do Rio Grande do Sul. Eu estou falando de 1949, mas em 1948 no mesmo ano em que o Farroupilha nasceu e, no mesmo mês, o Paixão criou o primeiro CTG que existiu no RS, o Centro de Tradições Gaúchas 35. Veja bem, era um passo importantíssimo e ele, eu não sei que visão, acho que essa visão era um visão muito mais do Barbosa Lessa do que do Paixão de fazer esse contato com o Farroupilha, de procurar um grupo vocal pra poder divulgar as coisas dele. Ele sonhando e esse sonho deu certo, pois se ele esperava ver o Negrinho do Pastoreio

> ser um hino do RS, como foi e ainda é, deu certo (Tasso Bangel, entrevista em 17/08/16).

Conforme depoimento de Tasso, ele já tinha consciência da "identidade nova que surgia dentro da música do Rio Grande do Sul", ou seja, era evidente a intenção de (re)construção da etnicidade do gaúcho. Nos arranjos do Conjunto Farroupilha, as músicas propostas pelos mentores do Tradicionalismo tornavam-se "ao gosto do mais exigente público cosmopolita", conjugando tradição e modernidade. Bangel relata que era uma condição, para que eles gravassem, que a gravadora colocasse à disposição uma orquestra, de modo que um lado do disco era gravado com orquestra e o outro lado com eles próprios se acompanhado com instrumentos, como, por exemplo, acordeon e violão. O aspecto cênico do grupo era muito importante, tendo eles escolhido a pilcha gaúchas como vestimenta principal. Corroborando isso, Tasso relata a experiência que tiveram no início dos anos 1950 quando estiveram em Londres, apresentando-se na BBC, e o produtor do programa lhes disse que poderiam cantar o que quisessem, mas desde que fossem com aquelas roupas.

> Na Farroupilha não tocávamos pilchados. Em 1950, na primeira emissão de televisão do Brasil, estivemos tocando pilchados. Em 1952, quando fomos se apresentar no Rio de Janeiro, já nos apresentávamos pilchados. Em 1956, quando saímos do Rio Grande do Sul, tocávamos sempre pilchados. Em 1956, 1957, nas nossas viagens, a VARIG nos descobriu cantando pilchados na televisão, e daí veio o convite da Varig para que nós participássemos dos eventos que ela fazia promovendo música brasileira no mundo porque nós éramos gaúchos. E daí, onde a Varig pousava no mundo nós pousávamos com ela cantando música brasileira e a música internacional (Tasso Bangel, entrevista em 17/08/16).

O grupo tornou-se representativo da cultura musical do RS, sendo posteriormente distinguido em publicação (1975) de Paixão Cortes e Lessa como detentor de um estilo refinado na música regional do estado. Contudo, o conjunto não se detinha interpretando apenas canções de caráter regional, gravava também temas da música brasileira como *Samba de uma nota só* e músicas internacionais. A experiência de serem contratados pela Varig para excursionar o mundo lhes rendeu um vasto conhecimento do repertório internacional.

> Antes de cada cidade, de cada temporada que nós fazíamos com a Varig, por exemplo na Alemanha, nós pedíamos que eles mandassem a música de sucesso na Alemanha, a música de sucesso na França, a música de sucesso em Portugal, e eles mandavam e nós aprontávamos esses arranjos para encerrar sempre esses eventos com a música da terra. Daí que nós trouxemos a gravação dessa música que é tocada nas festas alemãs que foi uma gravação nossa quando nós estivemos na Alemanha em 1958. Noites de Moscow fomos nós que trouxemos da Rússia para o ocidente (Tasso Bangel, entrevista em 17/08/16).

Com a saída do grupo para o centro do país e a grande projeção que tiveram, eles não se prenderam a regras ou convenções que paulatinamente foram sendo criadas e impostas pelo

Movimento Tradicionalista Gaúcho, no bojo da sua expansão e criação de CTGs, ao contrário dos artistas e grupos de baile sucessores que adotaram os ideais do Tradicionalismo introduzindo nas suas composições e modos de se vestir aquilo que a entidade propunha.

> Por causa daquele começo todo musical de *Please, don't say no*[202], e outras coisas que tivemos de música americana, música brasileira, misturada com música gaúcha, ainda não tendo a predominância de um repertório gaúcho, nem americano, nem brasileiro, nós cantávamos a música gaúcha, americana e brasileira da mesma forma, com a mesma vontade (Tasso Bangel, entrevista em 17/08/16).

Como afirmado anteriormente, o Conjunto Farroupilha não esteve subjugado ao MTG, pois mudou-se para o centro do país e seu caráter cosmopolita não o prendia a um gênero musical específico. No livro *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five musical years in Ghana* (2012), o etnomusicólogo norte-americano Steven Feld apresenta sua pesquisa sobre o jazz e o cosmopolitismo na cidade de Accra, trazendo histórias de músicos ganeses a partir de uma rede de pessoas em campo, histórias contadas através da escuta e do som. Neste trabalho, ele traz a própria definição de cosmopolitismo por parte dos músicos, que para eles significa a capacidade de estar à vontade em muitos lugares. Feld vale-se da asserção de Martin Stokes de que "evocar o cosmopolitismo musical é evocar a capacidade de imaginação musical, e com a palavra imaginação, certas ideias sobre os poderes, agências e criatividades dos seres humanos naquele momento" (Apud FELD, 2012, p. 49). Feld apresenta o cosmopolitismo musical em Gana através da sua *acustemology*, "a agência de conhecer o mundo através do som" (FELD, 2012, p. 49). Acredito que essa definição possa valer também para abordar o cosmopolitismo na música regional do RS com o Conjunto Farroupilha, Irmãos Bertussi e Pedro Raymundo, tendo eles adquirido esse cosmopolitismo através da escuta, dos espaços, localidades e mundos musicais que estiveram inseridos.

Doreen Massey ajuda a entender a maneira de estudar essas localidades e suas identidades a partir do que ela chama de "visão paroquial" e "visão não paroquial de lugar" (1993).

> Um modo paroquial de estudar uma localidade é aquela que se concentra exclusivamente no próprio lugar, que tenta definir uma identidade única para aquele lugar e onde a noção de um "sentido de lugar" ressoa com o romantismo e a nostalgia (MASSEY, 1993, p. 143 - 144).

Por outro lado,

> Desta forma, mesmo estudando a própria área local pode ser o oposto de paroquial; pode, de fato, tornar mais concretas as ligações entre "nós" e "eles" e compreender não só como o local é afetado pelo global, mas como as ações de "pessoas locais" a nível local estão plenamente implicadas e têm, portanto, alguma responsabilidade

[202] Canção norte-americana da década de 1940, composta por Sammy Fain e Arthur Freed.

> por, eventos e condições de, pessoas em terras que muitas vezes podem parecer remotas (Ibidem, p. 144).

Dessa forma, o Conjunto Farroupilha, Irmãos Bertussi e Pedro Raymundo, em níveis distintos, parecem ter assumido pertencimentos a visões não paroquiais de lugar, em espaços de inter-relações, e de cosmopolitismo musical, e assim construindo uma música regional. Esse pertencimento é observado em suas trajetórias, que transitavam por diversos "mundos musicais" (FINNEGAN, 1989) e em diversos "espaços" (MASSEY, 2008), em constante diálogo com outras culturas. Em seu livro *The hidden musicians: music-making in an English town* (1989), a antropóloga britância Ruth Finnegan cria o conceito de "mundos musicais" calcado no conceito anterior de *art worlds*, de Howard Becker, buscando apresentar a heterogeneidade de nichos musicais existentes no seu campo de trabalho, em uma cidade inglesa, com seus valores, modos de produção e distribuição, sociabilidade e organização. Conforme a autora (1989, p. 131), "a maneira complexa na qual os mundos se interpenetram e têm ligações externas à localidade conduz a uma reconsideração do conceito de *musical world* como rota para se compreender a prática da música local", desencadeando assim, a ideia de "caminhos musicais".

Por sua vez, a geógrafa britância Doreen Marsey define espaço como o produto de inter-relações, e elas só podem existir num espaço de multiplicidade, onde não há nada dado de forma definitiva. O espaço ocupado pelo Conjunto Farroupilha no cenário da música regional nascente foi de um constante devir (MASSEY, 2008), circulando por diversas linguagens musicais e representando a imagem do gaúcho em seus trajes, um gaúcho cosmopolita ao cantar.

Da mesma forma, Pedro Raymundo transitou por diversos "espaços", partindo de Santa Catarina, passando pelos cafés ao redor do Mercado Público de Porto Alegre e tocando no Jazz Cruzeiro e Quarteto dos Tauras, até chegar ao Rio de Janeiro, consagrando-se como um artista representativo do RS, mas também tocando baiões e choros. Esse mesmo espaço de interações foi ocupado pelos Irmãos Bertussi, principalmente no início da carreira, percorrendo diversos "caminhos musicais" quando moraram no Rio de Janeiro, e relacionando-se com artistas de outras vertentes, como Luiz Gonzaga, Sivuca, Dalva de Oliveira, Regional do Canhoto (ÁVILA, 2015). Estes foram os responsáveis por fixarem na música de baile a presença de dois acordeons; de sedimentarem ritmos a serem tocados nos bailes; e por incorporarem instrumentos como, bateria, guitarra e baixo no palco (Ibidem, 2015). Ao introduzirem a bateria nos bailes, estavam implementando a experiência de tocarem com bandas de sopro no interior do RS. A instrumentação que consolidaram

configurou-se como apropriada para os bailes tradicionalistas dos CTGs, e seu modelo foi seguido por grupos sucessores, como Os Serranos, Os Monarcas, por exemplo. Ao contrário do Conjunto Farroupilha, esses grupos de baile fizeram seu mercado dentro dos CTGs e sob o olhar regulador do MTG, preocupado em manter uma música tradicionalista, não suscetível a inovações do mundo globalizado, num espaço sem grandes possibilidades de interações, a não ser, regionalizada. Quando uma tentativa de inovação na música de baile tradicionalista foi realizada, na década de 1990, pelos grupos do Tchê Music, acarretada pelas facilidades de informação que o mundo globalizado proporciona, o MTG emitiu uma carta proibindo-os de atuarem dentro dos CTGs. Conforme relata o músico Lê Vargas do grupo Tchê Guri:

> Quando surgiu o nome Tchê Music, o MTG mandou uma carta para os CTGs proibindo eles de contratarem os Tchês, e a partir daí os outros Tchês saíram do projeto voltando atrás um pouco e trazendo uma música mais tradicional, e nós do Tchê Guri seguimos o barco. Aí fomos procurar outros mercados, casa de show, prefeitura, aniversário de município, tudo o que pintava porque caiu 95% da nossa agenda, que era nos CTGs (Lê Vargas, entrevista 07/11/16).

Em dissertação de mestrado sobre o chamado campeirismo musical dentro dos Festivais Nativistas no RS, a etnomusicóloga Clarissa Ferreira aludiu ao fato de fazer parte do discurso de muitos músicos do âmbito regional a reclamação de que sua música não chega ao centro do país.

> Nas últimas décadas se consolidou um forte mercado de música regional que dificilmente atravessa as fronteiras do estado, causando inúmeras indagações por parte da classe artística por não ver perspectiva de seus trabalhos serem reconhecidos em nível nacional, tanto que para os nativos deste campo virou senso comum dizer que "a música gaúcha não sobe" (FERREIRA, p. 112, 2014).

Após o surgimento do Movimento Tradicionalista e, posteriormente, Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG, e a escalada do Conjunto Farroupilha para uma projeção nacional e internacional, o grupo não teve mais contato com Paixão Cortes e Barbosa Lessa. Todavia, sempre esteve presente no repertório do Conjunto temas folclóricos ou composições de inspiração regional. "Talvez essa mistura de gêneros e estilos diferentes tenha afastado um pouco o Paixão" (Tasso Bangel, entrevista).

Essa face cosmopolita do Conjunto Farroupilha e, em certa medida, de Pedro Raimundo e Os Bertussi, nomes emblemáticos da nascente música regional do estado, não teve correspondência, pelos menos em tamanha proporção, ao que parece, em grupos sucessores. A capacidade de transitar por diversos gêneros e estilos musicais, de interpretar canções regionais, nacionais e internacionais em suas apresentações, se opõe à atualidade dos grupos de baile, principalmente, restritos ao universo da música tradicionalista. O mesmo ocorre com a chamada música dos festivais nativistas, também herdeira dos preceitos

tradicionalistas. Então, parece-me que uma possível causa para que a música regional do RS relacionada a estes movimentos musicais específicos não "subir" reside no papel regulador que o MTG exerce e de uma ideia de espaço fechado, de lugar em si mesmo, na qual a música é enrijecida por escolhas sonoras que privilegiam especificidades regionais em detrimentos de pluralismos.

Referências

ÁVILA, Fernando H. Machado. Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile no Rio Grande do Sul. Monografia, UFRGS. Porto Alegre, 2015.

COOLEY, Timoth J. *Making music in the Polish Tatras*: tourists, ethnographers and mountain musicians. Indiana University Press, 2005.

CÔRTES, João Carlos Paixão; LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

FELD, Steven. *Jazz Cosmopolitanism in Accra*: five musical years in Ghana. Durham, NC. Duke University Press. 2012.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. *Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do brasil*: a (pós)modernidade (re)construindo o "gaúcho de verdade".

Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2014.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians*: making music in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

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

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo* – um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: L&PM, 1985.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Gaucho Musical Regionalism*. British Journal of Ethnomusicology. Vol.9, n. 1, 2000, p. 41-60. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/3060789> Acesso em: 18/06/15.

LOPES, Israel. *Pedro Raymundo e o canto monarca*: uma história da música regionalista, nativista e missioneira. Porto Alegre: Letra&Vida, 2013.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____. *Questions of Locality*. Geographical Association. Vol 78, n. 2, 1993,

p. 142-149. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40572496 > Acesso em: 13/03/17

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro, Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

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

BIOGRAFIA E MÚSICA NO CANDOMBLÉ

Ferran Tamarit Rebollo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
ferran.tamarit@gmail.com

Resumo: Durante o século XX se deu um incremento notável do interesse acadêmico pelas chamadas religiões afro-brasileiras. No caso específico da música, esta foi sistematicamente desconsiderada e tomada como um elemento caótico ou exótico. Paralelamente, debates críticos a partir da década de 1970 levantaram a questão do pouco interesse na academia ocidental pela voz, presença e participação dos agentes e detentores do conhecimento musical. Frente a invisibilidade e às assimetrias na produção e difusão do conhecimento, as abordagens biográficas se apresentam como uma ferramenta com grande potencial para o trabalho etnográfico, especialmente quando pensadas como instrumentos de valorização e redistribuição da autoridade científica e epistemológica.
Palavras-chave: Música, Candomblé, Biografia.

Abstract: During the 20th century, there was a notable increase in the academic interest in Afro- Brazilian religions. In the specific case of music, it has been systematically disregarded and taken as a chaotic or exotic element. At the same time, critical debates since the 1970s have raised the question of the poor interest in Western academia through the voice, presence and participation of the agents and holders of musical knowledge. Faced with the invisibility and the asymmetries in the production and diffusion of knowledge, biographical approaches seems to be a tool with great potential for ethnographic work, especially when thought as instruments of valorization and redistribution of scientific and epistemological authority.
Keywords: Music, Candomblé, Biography.

Introdução

As reflexões sugeridas nesse ensaio partem de um processo de pesquisa de mestrado ainda em andamento, o qual propõe-se abrir uma discussão sobre o uso da biografia como ferramenta no estudo das performances musicais dentro do que convencionalmente é chamado de "candomblé", aqui entendido como uma ampla panóplia de cultos e práticas religiosas brasileiras de natureza iniciática e sacrificial de origem africana que, como "religiões afro-brasileiras", podem ser pensadas como:

> [...] um conjunto algo heteróclito, mas certamente articulado, de práticas e concepções religiosas cujas bases foram trazidas pelos escravos africanos e que, ao longo da sua história, incorporaram em maior ou menor grau elementos das cosmologias e práticas indígenas, assim como do catolicismo popular e do espiritismo de origem europeia. (Goldman, 2009, p. 106).

Nelas, a música[203] é um elemento principal, o "coração" (Lühning, 1990) do

[203] O próprio termo "música" vem sendo problematizado, pois como "produto de uma cultura, o que denominamos "música" assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Seja em relação às

candomblé, um aspecto central que "[...] permeia [virtualmente todos] os procedimentos litúrgicos a modo dos rituais tornarem-se verdadeiras celebrações musicais" (Fonseca, 2003, p. 3). Som e movimento, assim como um complexo sistema de estímulos sensoriais – visuais, gestuais, olfativos, gustativos, etc. – configuram a experiência ritual no candomblé, permitindo à comunicação com o universo sagrado nestas religiões – mecanismo do circuito de reciprocidades que fundamenta a movimentação da energia essencial, o Axé[204].

As "Nações" no candomblé

> O Brasil é um país afro-luso-americano. Americano, evidentemente, por sua situação geográfica e sua população indígena; lusitano, por ter sido colonizado pelos portugueses; e africano, não só porque a nação brasileira foi formada pelo trabalho dos negros escravos como também porque eles constituíram historicamente o elemento de população mais denso [...] a partir do qual se multiplicou a população no Brasil, profundamente marcada por seus costumes, sua religião e suas tradições (Santos, 2012, p. 25 - 26).

Os dramas irmãos da escravidão e da dominação colonial branco-europeia levaram para à repatriação violenta e o trabalho forçado de entre doze e cinquenta milhões de africanos durante os três séculos e meio da empreitada do tráfico transatlântico. A crueldade da conjuntura escravocrata definiu a destinação e redistribuição interna daqueles que resistiam ao penoso trajeto por mar, deixando profundas marcas na sociedade e cultura brasileiras. Da associação do Estado com a Igreja nesta conjuntura nasceram várias instituições com o intuito, entre outros, de reprimir práticas não-católicas. No caso das irmandades, os africanos e seus descendentes foram divididos segundo afinidades étnicas, de cor ou linguísticas. Estas contribuíram no estabelecimento e manutenção de variantes do culto chamadas "Nações", as quais segundo Costa Lima (1976) perderam rapidamente seu sentido político para representar os modelos rituais mais comuns nos *terreiros*[205].

Assim, no candomblé de Salvador, a partir do século XIX[206], as pessoas provenientes da atual Angola, Moçambique e do Sul do Congo formaram às Nações Congo e Angola; aquelas naturais ou que embarcaram em regiões próximas ao antigo reino do Daomé (atual

configurações sonoras ou no que diz respeito aos elementos que o compõem, o fenômeno musical não possui um arquétipo único, universal." (Cardoso, 2006, p. 79).

[204] O axé é "[...] a força mística que movimenta o universo, princípio dinâmico que torna possível todo o processo de realização da vida. É uma força que pode ser transmitida, conduzida, acumulada ou perdida, podendo estar presente em substratos materiais e simbólicos". (Fonseca, 2003, p. 51).

[205] Locais do culto às entidades nas religiões de matriz africana no Brasil. Podem ser chamados também de "Casas de Santo", "Roças" ou "Axé".

[206] Foi documentada também a existência da Nação *Caboclo*, atualmente integrada às outras nações.

Benin, Togo e sul de Gana) foram chamados de Nação Jêjê[207]; e as pessoas do conjunto de reinos da *Yorubaland* (Sul e centro do Daomé e Sul-oeste da Nigéria) constituíram à Nação Keto-Nagô[208]. Cada "nação" apresenta uma cosmologia e características próprias em relação à língua, às entidades cultuadas, à música e à estrutura do culto, mesmo conservando traços comuns como base de sua estrutura litúrgica e ritual.

Uma vida no candomblé

> "Está muito difícil pra mim, eu não me habituo com certo tipo de coisas por causa da minha mãe. Por causa da minha origem, que eu sinto muito amor pelo meu Santo, que eu *fiz Santo*[209] criança [...]. Então hoje eu procuro manter a tradição que eu aprendi e quero manter." (Santos, 2017[210]).

Foi em 1960 que Valdelice Santos da Silva – conhecida como *Ekedi*[211] *Nicinha d'Oxumarê*, nascida no bairro de Cosme e Farias de Salvador (Bahia)– chegou ao Rio de Janeiro com suas duas filhas, Valdiceia e Valmira. Lá, reencontra seu marido Claudemiro de Souza Santos, natural do bairro de Engenho Velho de Brotas da capital soteropolitana e conhecido como *Ogã*[212] *Cadú d'Oxalá* ou *Tata Xaxuê d'Amungongo*[213], e a família se estabelece na região de Duque de Caxias onde nascem Valdileia e Claudecy. Posteriormente, adquirem um imóvel na região de Vila São João, no município de Vilar dos Teles, onde Claudecy mora até hoje.

Claudecy de Souza Santos ou *Dofono D'Omolu*, como é conhecido, foi iniciado com pouco mais de um ano de idade junto a sua mãe para este orixá dentro da Nação Keto- Nagô na casa de "Pai Milton e Mãe Diva", na Freguesia do Ó, zona norte de São Paulo. A linhagem desta casa não está clara para o Dofono, mas segundo ele estaria ligada ao *Ile Axé Iyá Nasso*

---

[207] A denominação jêjê parece "[...] uma classificação genérica, aplicada pela administração colonial francesa às populações dos arredores de Porto Novo vindas do centro do Daomé durante as lutas tribais [...] No Brasil, os traços culturais dos Jeje foram comparados aos de origemFon e Adja" (Santos, 2012, p. 31).

[208] Da mesma forma que a palavra Yorùbá na Nigéria, ou a palavra Lucumí em Cuba, o termo Nàgô no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente no Brasil a todos esses grupos vinculados por uma língua comum com variantes dialetais [...] descendentes de um único progenitor mitológico, Odùduwà, emigrantes de um mítico lugar de origem, Ilé Ifè" (Santos, 201, p. 28-29).

[209] A expressão "fazer Santo" se refere à ser iniciado dentro da religião.

[210] Seguindo a proposta apresentada no trabalho de Almeida (2009), citei as falas do Claudecy como mais um autor no corpo do texto, referenciando-o desse mesmo modo na bibliografia.

[211] *Ekedi* é o correlato feminino dos Ogãs no candomblé. Na nação Jeje são chamadas *Ajoié* e na Nação Congo-Angola são chamadas *Makota*.

[212] *Ogã* se refere às autoridades masculinas do culto a função das quais está relacionada com o bom desenvolver das "festas" e do próprio terreiro. Na nação Jeje são chamados de *Runtó* e na nação Congo-Angola de *Xicarangomas* ou *Kambondos*.

[213] *Tata Xaxuê d'Amungongo* corresponde a uma *Dgina*, ou seja, o nome religioso da pessoa. Este pode ser formado por palavras de origem africano; pelo primeiro nome associado à entidade da qual a pessoa é filha (por exemplo, *Dofono D'Omolu*) ou por um apelido.

Oká, conhecido como Casa Branca ou Engenho Velho de Brotas:

> A gente sempre fala que somos da Casa Branca, porque *Seu Mundinho da Formiga* é filho de *Seu Otávio da Ilha Amarela*, e são Axé Casa Branca. (Santos, 2017).

O motivo da prematura iniciação de Dofono foi uma grave doença que impedia seu crescimento, chegando – segundo ele mesmo – a pesar pouco mais de quatro quilos aos doze meses de vida. A família procurou amparo nas religiões afro-brasileiras e Nicinha acabou sendo iniciada em São Paulo na Nação Keto-Nagô junto com seu filho, sendo portanto *irmãos de barco*[214]. A iniciação resolveu os problemas de saúde de Claudecy, mas sua vivência e aprendizados no Candomblé sempre esteve ligada à Nação Angola:

> [...] fomos criados no terreiro, a gente, no Angola. No *Gidemi*, no Acari, rua Guaiuba, era uma roça ali do *Gidemí*. A gente vivia muito lá, e meu pai e minha mãe criou muito iawô[215] lá (Santos, 2017).

Assim, o principal sustento da família esteve sempre relacionado ao universo ritual do Candomblé e foi neste contexto que Dofono incorporou o vasto conhecimento sobre as músicas e danças rituais.

Aprendendo "música" no candomblé

Vivência e oralidade (Santos, 2012) são a base do sistema de aprendizado nas comunidades religiosas afro-brasileiras. Nelas os conhecimentos são incorporados – mediante o convívio e através de um longo percurso iniciático – paulatina e sequencialmente, e o acesso a eles marca o lugar e posição de cada indivíduo dentro da hierarquia ritual. No entanto, é comum ouvir que "cada casa é um caso" para enfatizar à falta de dogmas e referenciais únicos. Esta afirmação serve também para o aprendizado dos aspectos musicais e/ou coreográficos:

> Eu aprendi isso. Aquele "cha-cha-kin-din-ki[216]". Só que isso é coisa minha. Não sei se todo o mundo na Bahia sabe. Só sei que eu aprendi, e é diferente mesmo. (Santos, 2017).

---

[214] A expressão *irmãos de barco* se refere ao grupo de pessoas que são iniciadas conjuntamente.

[215] A palavra *Iawô* se refere às pessoas que se encontram em processo de iniciação dentro da comunidade. Na Nação Congo-Angola são chamadas de *Muzenza* e na Nação Jeje de *Vodunsi*.

[216] Segundo Almeida (2009, p.33) "[...] o principal caminho no processo de transmissão é caracterizado por fonemas, tipo: TA, KUM, GUM, RUM, DUM, KA, RUM, entre outros, que são, na verdade, sons onomatopaicos, acompanhados de movimentos corporais". O Dofono usa sempre este recurso, tanto em aulas de dança como de toque, para mostrar a inter-relação do rum (tambor mais grave) com os passos coreografados ou "movimentos" das entidades em resposta aos estímulos sonoros. Obviamente, estas mesmas sílabas se correspondem também com "movimentos" relacionados com a mecânica para efetuar cada som/timbre específico.

Outro aspecto importante é a força da relação que poderíamos denominar "mestre-aluno", a qual é fundamental e marca todo o processo de incorporação de conhecimentos. Como referencial básico, esta faz com que Dofono tenha uma clara consciência do certo/errado que se concretiza numa "teoria musicológica" própria sobre diversos aspectos sonoro- musicais no candomblé:

> Eu acho que tudo tem que ser de acordo, direitinho, com amor. Não gosto de muita bagunça, de atabaque[217] subindo, correndo. O couro tem que estar tudo no mesmo padrão. O atabaque não sobe mais que o rum, que fica feio... não vira uma orquestra. A gente procura fazer uma orquestra... Fica feio, a base correndo, o gã[218] alto... fica feio! (Santos, 2017).

> Eu toco pausado [...] Procura escutar a base e qualquer toquinho que tu faz sobressai. Não fica o tempo todo enchendo... sem respirar. Ouvir aquilo puro, sem muito rum. (Santos, 2017).

Emoções e lembranças se entrelaçam na performance e no jeito de sentir, vivenciar e transmitir os vários aspectos envolvidos nela, especialmente aquelas relacionadas ao próprio aprendizado, ao respeito pelos antecessores ou à relação de "mestre-aprendiz":

> Eu gostava muito de tocar ao lado do meu pai. Meu pai era muito... concentrado para atabaque. Ele tocava muito música, meu pai era muito músico. [...] Meu pai foi meu professor. Minha mãe foi minha professora. Eu sou filho de dois professores dentro de casa. (Santos, 2015)

> Tem uma forma de tocar que eu acredito que você deve pensar muito em mim também, quando você está dobrando rum [Ferran: Toda hora!]. É a mesma coisa eu. Quando estou dobrando eu lembro muito do meu pai, e isso é uma troca. (Santos, 2017)

Assim, a "teoria musical" se vê profundamente influenciada por este aprendizado oral e vivencial, por esta forma de apreensão baseada na observação atenta, na repetição, na imitação e na variação criativa (Almeida, 2009) como seus elementos básicos.

Biografia: uma ferramenta adequada?

Durante o século XX foram levantados diversos debates críticos decorrentes das lutas em favor do exercício da plena representação e dos direitos de diversos coletivos e minorias os quais colocaram em pauta, entre outras, a questão do pouco ou nulo interesse na academia

---

[217] Instrumento membranofone feito de madeira que conduz a performance musical no candomblé. Na orquestra ritual Keto-Nagô são usados três atabaques, chamados de *lê*, *rumpi* e *rum*, cada um com uma afinação e uma função específica na performance. Cada Nação tem suas especificidades ao tocá-los (ver Almeida, 2009; Cardoso, 2006; Fonseca, 2003; Lühning, 1990).

[218] Instrumento idiofone feito de uma ou duas campânulas de metal, com a função de dirigir e manter o andamento durante a performance. (ver Fonseca, 2003; Cardoso, 2006).

ocidental pela voz, presença e participação efetiva dos agentes e detentores do conhecimento (musical) "nativo".

Na etnomusicologia contemporânea, esta mis-representação da dimensão individual na música foi devida em parte à herança e hegemonia do paradigma antropológico ou etnográfico iniciado por Alan Merriam na década de 1960, segundo o qual a escrita etnomusicológica compararia pessoas no nível do que foi chamado de "cultura", e por tanto, os indivíduos, apesar de [...] "sempre estarem lá, raramente apareceram como sujeitos principais dos estudos por si mesmos[219]" (Stock, 2001, p.7).

Por outro lado, as noções de "cultura" e indivíduo – como produtos modernos do pensamento ocidental – surgiram e até hoje sofrem o impacto das assimetrias na produção e difusão do conhecimento. Assim, a narrativa hegemônica nas ciências humanas e sociais ainda tende a negar a agência individual em favor de abordagens de "*cultural-average*" (Stock, 2001) e a representar "materiais" (musicais) não-ocidentais como propriedades sem voz nem autoria de grupos étnicos ou áreas geográficas. Diversas autoras como Rees (2001) ou Qureshi (2001, p.106) denunciam esta posição, pois "[...] não só é neocolonial, como nega nossa "contemporaneidade" (Fabian, 1983) como parceiros musicais e compromete a inclusão de pontos de vista outro-centrados".

É por isso que a partir dos anos 1980 diversas propostas em torno do que poderíamos chamar de abordagens biográficas emergiram como potenciais ferramentas na etnomusicologia. Promovidas por proposições como as de Timothy Rice (1987)[220] que tentou focar nas dimensões individuais, subjetivas e contingentes para à construção de suas etnografias; ou a reformulação do conceito de "cultura" proposta por Thomas Turino (1993), que deixou de toma-la como aquilo comum a um determinado coletivo para considera-la um produto historicamente situado de múltiplas agências individuais; contribuíram para situar a memória, o contexto histórico e os indivíduos no centro das discussões sobre música, colocando "aquilo pessoal, idiossincrático e excepcional" como "peças para a construção daquilo coletivo, típico e ordinário" (Stock, 2001, p.15).

No entanto, alguns autores apontam diversas precauções em relação ao uso da biografia, como a necessidade de compreender a lógica e articulação dos diversos espaços e instituições nas quais os indivíduos estão inseridos e são coletivamente socializados, para evitar o potencial viés singularista ou essencialista na busca de princípios explicativos a partir

[219] Todas as traduções são minhas.

[220] "[...] como as pessoas constroem historicamente, mantem socialmente, e criam e experienciam individualmente a música?" (Rice, 1987 *apud* Stock, 2001, p. 13).

de experiências individuais na arte. Neste sentido, Bourdieu (1996, p.71) propõe o conceito de trajetória – a descrição das diversas posições sucessivamente ocupadas dentro de um "campo" ao longo do tempo – como alternativa à biografia tradicional. A vida segundo ele nunca é "[...] uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos", portanto a descrição de "acontecimentos biográficos" deve ser entendida como "deslocamentos" fruto de lutas no espaço social (Bourdieu, 1996, p. 81).

Por outro lado, qualquer narrativa biográfica é um "[...] construto surgido de uma mistura de vozes, cada uma com seu próprio ponto de vista, audiência e agenda representacional" (Qureshi, 2001, p. 103). Não podem existir no diálogo etnográfico "portadores de cultura sem voz" (Bohlman, 1988 *apud* Rees, 2001, p. 61), pois na relação íntima com esses "representantes médios" (nossos professores, amigos ou companheiros de pesquisa), estes rapidamente passam a ser os agentes ativos de suas próprias vidas, "[...] com mentes próprias, tentando dobrar a organização social de acordo com suas próprias circunstâncias e propósitos." (Hannerz, 1980 *apud* Qureshi, 2001, p.106).

Por tanto, é preciso procurar estratégias metodológicas que possam dar conta tanto das dimensões individuais (contingentes) como históricas (diacrónicas) sobre a arte e sua ligação com a dinâmica social. Mesmo com o risco de sucumbir a relatos forçadamente cronológicos e coerentes – o que Bourdieu (1996, p.76) chama de "criação artificial de sentido" – e considerando o aparente paradoxo que a biografia desenha respeito à empreitada etnográfica – não podemos "participar ativamente" nos eventos passados de outros indivíduos – segundo Stock (2001, p.16), a integração na prática etnomusicológica da observação participante, a literatura disponível e o conhecimento biográfico pode ser uma "potente e flexível ferramenta" capaz de nos fazer pensar sobre "[...] nossas etnografias, reflexivas e experienciais [...] e também comunicar um forte senso de experiência musical".

Algumas considerações finais

Partindo de propostas como a *etnografia da música*, entendida como "[...] o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música" (Seeger, 1992, p.2) penso que na troca e diálogo entre a academia e as religiões de matriz africana, é fundamental a atenção e inclusão dos sujeitos e seus pontos de vista como autores e geradores de conhecimento a partir de abordagens o mais dialógicas e participativas possíveis, e neste sentido, a biografia emerge como uma ferramenta eficaz para a compreensão de como as pessoas entendem, defendem, criam, executam, mantem e transmitem suas "músicas".

Por um lado, focar nas manifestações sonoro-musicais das religiões afro-brasileiras é

necessário para tentar paliar o pouco interesse pelos aspectos performáticos e aurais nas ciências sociais e humanas. Como Vélez (2000, p.xix) aponta em seu trabalho sobre a vida e trajetória de Felipe García Villamil, um destacado membro da comunidade religiosa afro-cubana:

> Focar num indivíduo e nas particularidades de sua experiência emergiu como uma estratégia metodológica que contribuiu na correção de generalizações que mis-representaram e obscureceram a complexidade e heterogeneidade das práticas que estudava.

Finalmente, como o Dr. Xavier Vatin disse numa palestra[221], o simples fato de falar sobre Candomblé na academia já é um ato de resistência, e isto se torna muito mais claro e necessário à luz dos recentes acontecimentos de intolerância religiosa e descredito institucional para com sujeitos e instituições das religiões de matriz africana. Nós candomblecistas-acadêmicos, devemos desenvolver posturas "candomblé-centradas"[222], militantes e comprometidas com suas músicas e especialmente seus agentes. Como Qureshi (2001, p.128), "minha pesquisa afirma inevitavelmente a natureza contingente de falar por um outro. Ao mesmo tempo, afirma também a necessidade de falar, porque o próprio ato de falar é um poderoso meio de reconhecimento e inclusão no discurso da música."

Neste sentido, me ajuda a (re)pensar a proposta da "etnografia da música" a provocação de Ingold (2014, p.289), que entende a etnografia como um exercício de educação ou uma trajetória de aprendizados mútuos baseada numa dinâmica relacional entre humanos que se interinfluenciam, pois "humans are not really being at all but "becomings"[223]. Também a proposição do conceito "*humanning*" de Meki Nzewi: "[...] um marco interpretativo que em último termo privilegia os atores humanos e suas ações e interações" (Agawu, 2009, p.3)

Por tudo isto, penso que mesmo sendo consciente das limitações no uso da memória e da história de vida, a abordagem biográfica se apresenta como uma ferramenta com grande potencial para o trabalho etnográfico, especialmente quando pensada como um instrumento de valorização e redistribuição da autoridade científica e epistemológica.

Referências

ALMEIDA, Jorge Luiz Sacramento De. Ensino/aprendizagem dos Alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó. 2009. 270p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

[221] Palestra "Memórias diaspóricas" ministrada pelo Prof. Dr. Xavier Vatin no *Seminário Música em Debate* organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, no Rio de Janeiro no dia 08 de Julho de 2016.
[222] Parafraseando Meki Nzewi (citado em Agawu, 1992, p.6), acunhei o termo "*candomblé- centrado*" a partir do conceito "África-centrado" deste autor, o qual implicaria "uma forte e profunda advocacia pelo Candomblé – suas gentes, suas artes e cultura, sua saúde física e mental, e seu futuro".
[223] 21Diante da dificuldade na tradução, optei por deixar a citação original.

AGAWU, Kofi. Representing African Music. In: **Critical Inquiry**, 18 (2), 245-266, 1992. Disponível em: <http://goo.gl/OuNYiv>. Acesso: 14 Maio de 2016.

AGAWU, Kofi. Meki Nzewi and the discourse of African musicology: a 70th birthday appreciation. In: **Journal of the Musical Arts in Africa**, 5 (1), 1-18, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/9bGwpr>. Acesso: 14 Maio de 2016.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In:_____. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. 10 ed., p. 53-82. Campinas: Papirus, 1996 (Inclui o apêndice "A ilusão biográfica").

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. 2006. 402p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

COSTA LIMA, Vivaldo da. O conceito de Nação nos Candomblés Baianos. In: **Afro- Ásia**, Salvador, n. 12, p. 65-90, 1976. Disponível em: <https://goo.gl/tmI8rr>. Acesso: 10 de Maio de 2016.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas- guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. 2003. 155p. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2003.

GOLDMAN, Márcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. In: **Análise social**, Lisboa, vol. XLIV (n.190), pp. 105- 137, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/oh6EKs>. Acesso: 05 Agosto de 2016.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography!. In: **HAU. Journal of Ethnographic Theory**, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014. Disponível em: <http://goo.gl/dHlvXW>.

Acesso: 29 Agosto de 2015.

LÜHNING, Ângela. Música: coração do Candomblé. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 7, Set/Nov 1990, pp. 115-124. Disponível em <http://goo.gl/a9Y3vO>. Acesso: 28

Dezembro de 2015.

QURESHI, Regula Burchhardt. In search of Begum Akhtar: Patriarchy, poetry, and twentieth-century Indian music. In: **World of Music**, 43 (1), p. 97-137, 2001.

Disponível em: http://goo.gl/CaOoVH. Acesso: 15 Maio de 2016.

REES, Helen. He Yi'an's ninety musical years: Biography, history, and experience in Southwest China. In: **World of Music**, 43 (1), p. 43-67, 2001. Disponível em:

http://goo.gl/CaOoVH. Acesso: 15 Maio de 2016.

SANTOS, Claudecy de Souza. **Dofono D'Omolu**: depoimento realizado no dia 09 de Dezembro de 2014 às 14:00h na casa do entrevistado. Entrevistador: Ferran Tamarit. Vilar dos Teles, 2014. Registro: câmera GoPro Hero3 e gravadora Olympus Linear PCM Recorder LS-11.

SANTOS, Claudecy de Souza. **Dofono D'Omolu**: depoimento realizado no dia 09 de Fevereiro de 2017 às 10:00h na casa do entrevistado. Entrevistador: Ferran Tamarit. Vilar dos Teles, 2017. Registro: gravadora TASCAM DR-40 Linear PCM Recorder.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes. [1977] 2012.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: MYERS, H. **Ethnomusicology. An introduction**. London: The MacMillan Press, 1992.

STOCK, Jonathan P. J. Toward and Ethnomusicology of the individual, or biographical writing in Ethnomusicology. In: **The World of Music**, Bamberg (Germany), 43 (1), p. 5-19, 2001. Disponível em: <http://goo.gl/CaOoVH>. Acesso: 15 Maio de 2016.

VÉLEZ, Maria Teresa. **Drumming for the Gods**. The life and times of Felipe Garcia Villamil, Santero, Palero and Abakuá. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

O BUMBA-MEU-BOI E AS TECNOLOGIAS DO MUSICAR LOCAL[1]

Flávia Camargo Toni[2]
Instituto de Estudos Brasileiros - USP

Resumo: A edição do manuscrito de Mário de Andrade, *As melodias do boi*, integra o conjunto de projetos individuais do Projeto Temático da FAPESP, *O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia*, coordenado por Suzel Reily, onde sou pesquisadora. Tarefa longa, pois dificilmente o manuscrito terá corpo de um livro antes do prazo de três ou quatro anos, coloca várias questões preliminares para discussão: qual a delimitação do meu campo de estudo e qual o meu eixo de pesquisa dentro do Musicar (musicking) de C. Small? Como justificar um dos objetivos do projeto como sendo a edição do manuscrito e porque não desenvolvê-lo sob a ótica da edição genética, linha de pesquisa na qual me integrei para a edição de outras obras do mesmo autor? E uma vez que o objeto de pesquisa tem a sua materialidade, a sua constituição física caracterizada por documentos de natureza vária, como entender minha metodologia de trabalho frente às outras etnografias do grupo? Ou seja, de que forma penso contribuir para "os musicares" da equipe a partir do estudo da etnografia de Mário de Andrade?

Abstract: The edition of Mário de Andrade's manuscript "As melodias do boi" ("The melodies of the ox") is part of FAPESP's Theme Project "O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia" ("Local musicking – new paths for ethnomusicology"), which presents a collection of individual projects, coordinated by Suzel Reily, and where I am one of the researchers of the team. It's an arduous task, for it is unlikely that this manuscript will become a book before three or four years, but it raises several preliminary questions for discussion: what are the boundaries of my object of study, and which aspect of C. Small's musicking should I focus on? How to justify one of the Project's objectives as publishing the manuscript, and why not put it in motion from the perspective of genetic editing, which is a line of research that I have subscribed to previously, when publishing other works from the same author? And considering that the manuscript in question consists of diverse documents, how should I regard my work methodology in relation to the group's other ethnographies? In other words, how can I contribute to the team's "musickings", by studying Mário de Andrade's ethnography?

A edição do manuscrito de Mário de Andrade, *As melodias do boi*, integra o conjunto de projetos individuais do Projeto Temático da FAPESP, *O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia*, coordenado por Suzel Reily, onde sou pesquisadora. Tarefa longa, pois dificilmente o manuscrito terá corpo de um livro antes do prazo de três ou quatro anos, coloca várias questões preliminares para discussão: qual a delimitação do meu campo de estudo e qual o meu eixo de pesquisa dentro do Musicar (musicking) de C. Small? Como justificar um dos objetivos do projeto como sendo a edição do manuscrito e porque não

[1] Projeto Temático Fapesp O Musicar Local: Novas trilhas para a Etnomusicologia, Processo número 2016/05618-7 coordenado por Suzel Reily.
[2] Pesquisadora principal no Projeto Temático Fapesp, Processo número 2016/05618-7; Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq.

desenvolvê-lo sob a ótica da edição genética, linha de pesquisa na qual me integrei para a edição de outras obras do mesmo autor? E uma vez que o objeto de pesquisa tem a sua materialidade, a sua constituição física caracterizada por documentos de natureza vária, como entender minha metodologia de trabalho frente às outras etnografias do grupo? Ou seja, de que forma penso contribuir para "os musicares" da equipe a partir do estudo da etnografia de Mário de Andrade?

As tecnologias do musicar local, a arquivística e a etnografia

Meu objeto de estudo, o manuscrito de Mário de Andrade para o livro *As melodias do boi*, é composto de documentação de arquivo – documentos em papel e sonoro – e de biblioteca. Neste caso específico, pois o acervo do autor pertence ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, toda sua documentação arquivística e biblioteconômica já foi processada.

Os manuais de arquivística pertencem ao campo das Ciências da Informação, os acervos musicais necessitam de formação profissional especializada para seu processamento devido aos materiais usados – fitas, discos em geral – e linguagem específica da música, mas há poucos autores voltados para o estudo desta área. Carmen Lowe, canadense, reuniu duas excepcionalidades em sua tese ao trabalhar com as tecnologias da informação voltadas para o musicar de C Small (1998). Embora sua formação traduza os ensinamentos clássicos da arquivística, ela está atenta às maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos que fazem música marcam suas atividades através de registros característicos que podem ou não ser mantidos para a reconstituição das histórias das comunidades. Diz ela que "We transmit information across our generations and cultures in many ways." (Lowe, 2010, p. 27) O princípio é familiar porque não especificamos o que se entende por "informação" ou os requisitos específicos para se registrar alguns tipos de informação, como o registro do som.

Este começa a ser uma realidade a partir de 1877 quando Thomas Edison cria o aparelho que evolui lentamente. Para se ter uma ideia daquilo que para nós hoje soa como uma lenta evolução, os cilindros de cera foram usados entre 1887 e 1909. Mas até a realização dos primeiros registros elétricos, a partir dos quais se desenvolvem as técnicas de gravação difundidas a partir de 1928, seriam necessários outros dezesseis anos, ou seja, eles datam de 1925.

Lowe, no entanto, justifica a associação entre a arquivística e o musicar de C Small, considerando que na rotina do Canadá várias circunstâncias corriqueiras levam à produção de música. Embora ela não cite a teoria dos Mundos da Arte de H. Becker (1982), ela parte do

princípio de que a música é produzida em várias instâncias, desde o night club até as escolas onde as crianças cantam em coros ou participam de bandas, ou através das edições de partituras para concluir:

> Com toda esta atividade, quais os registros representativos deste musicar deveriam ser adquiridos pelos arquivos? Esta questão vai além dos meros registros da música em si, e necessita incorporar todas as áreas do musicar – desde as ideias iniciais de um trecho de música até o produto final e todas as funções do processo. Para estabelecer quais destas funções deveriam ser arquivadas, uma questão mais expressiva e profunda precisa ser formulada: quais aspectos ou atividades ou personalidades do musicar serão valorizadas a longo termo? É claro que todo o musicar é importante e valioso para aqueles que dele participam. Mas como os arquivistas determinam quais os registros de toda esta atividade são mais representativos num arquivo institucional para serem preservados? (Becker, 2010, p. 22)

Também canadense é a documentalista Bernardette Houde que se vale das atividades de uma galeria de arte contemporânea para discutir a seleção dos registros que devem ser mantidos como a memória de um trabalho artístico, principalmente quando se considera a dificuldade da preservação de algumas instalações artísticas de vida e materiais efêmeros. Neste caso a autora apoia-se nos estudos antropológicos de Geertz "para criar uma história etnográfica do Studio XX, talvez enfatizando não apenas os trabalhos produzidos, mas também a cultura de produção em torno do centro." (Houde, 2006, p. 2)

Arquivos musicais e centros de documentação na etnomusicologia brasileira

Criada em 2001, a Associação Brasileira de Etnomusicologia tem promovido encontros regulares de pesquisa e preparado anais onde se acompanha o interesse permanente pela exploração de coleções arquivísticas geradas por signatários que participaram da formação e desenvolvimento das pesquisas sobre folclore e música.

A coleção formada por Luiz Heitor Correa de Azevedo, musicólogo, primeiro professor de Folclore da Escola Nacional de Música, hoje mantida pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dirigido por Samuel Araújo, ilustra a intensidade de trabalhos que vem sendo desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação daquela Universidade. Para não fugir ao meu foco de interesse nomeio apenas os trabalhos de Pedro de Moura Aragão e o de Felipe Barros, embora Reginaldo Gil Braga, Luciana Prass e Henrique Drach, de outros Programas, também tenham trabalhado o mesmo acervo.

Mas no VII Enabet Priscila Paraíso Pessoa, que estudou a música popular gravada na década de 1920 através do acervo fonográfico do Laboratório de Etnomusicologia mencionado declarava pretender apoiar sua tese em defesa do diálogo entre passado e

presente tendo por base a exploração de acervos antigos. A autora recorre a Bhabba (2007), pois foi um dos que defendeu que este movimento em direção ao registro do antigo auxilia a construir "conhecimento acerca dele, pode ser um ponto de partida para uma reapropriação significativa", nas palavras dela. (Pessoa, 2015, p. 708)

Embora situado em instituição que não possui um Programa de Pós-Graduação, o acervo constituído pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, preservado pela Discoteca do Centro Cultural São Paulo, também é matriz de inúmeras dissertações, teses e criações musicais, à medida que seus registros vem alimentando a performance de vários grupos. E de maneira expressiva o acervo constituído por Mário de Andrade também tem alimentado trabalhos tanto na área teórica – quase centenas de teses nas áreas de literatura, sociologia e música – quanto na performance.

Comprado pela Universidade de São Paulo em 1968 e hoje patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros a coleção de artes visuais, a biblioteca e o arquivo pessoal do musicólogo e escritor foram explorados na pesquisa mesmo antes daquele ano, na esfera literária. É quando as primeiras análises sobre a contribuição dele para a construção de uma visão crítica sobre a cultura brasileira apontam para a centralidade do "boi" em sua obra. Mas é necessário fazer um parênteses porque, no universo dos estudos acadêmicos da Universidade de São Paulo, o bumba-meu-boi já nutria as análises tanto de Maria Isaura Pereira de Queiroz quanto as de Marlyse Meyer, para me ater a duas abordagens de cunho sociológico e interdisciplinar, anteriores à criação dos Cursos de Pós-Graduação.

Em 1970 Telê Porto Ancona Lopez conclui seu doutorado sobre a formação de Mário de Andrade onde focaliza longamente a importância do Boi para os estudos do musicólogo. Após analisar obras editadas e inéditas do autor entre a documentação do arquivo pessoal e de sua biblioteca a professora conclui que a primeira motivação dele para estudar o boi foi entender a dança dramática conhecida como bumba-meu-boi. Ele busca as origens do mito na leitura de Frazer, *The golden bough*, obra que ele lera na versão em francês. Ali importa para ele conhecer os ritos da vegetação e, por analogia, compara a importância dos cultivos das plantas, na Europa, às maneiras pelas quais o animal é importante nas culturas do Brasil:

> Eis, portanto, o círculo através do qual as raízes do culto da terra se ligam ao Bumba-meu-boi. Completa-se com o paralelo que Mário traça, ainda baseado em Frazer, sobre as razões da festa de São João: o último dia de verão, o apogeu da terra na Europa e o Bumba no Brasil no mesmo dia. (Lopez, 1972, p. 128).

Telê também esclarece que nosso musicólogo quer entender de que forma o animal chega ao país e como a cultura do gado foi disseminada, respostas que encontra no livro de

Manuel Bonfim, *O Brasil na América*. Ali descobre o papel dos bandeirantes paulistas que entre 1703 e 1717 estabelecem um caminho do gado, "de São Paulo ao Rio Grande do Norte", concluindo que o gado, "estreitamente ligado ao bandeirante e sendo sua criação o resultado de maior alcance econômico das entradas e bandeiras", teria passado a representar o próprio homem. (Lopez, 1972, p. 131)

Mas a "chave" para esta conclusão, a própria pesquisadora informa, ela foi buscar em ensaio do musicólogo de 1939, *Evolução social da música no Brasil*. A partir do momento em que Mário de Andrade vislumbra a formação de uma consciência nacional, após a Independência e com a existência do lundu, da modinha e da "sincopação", ele narra que chega o momento da fixação de nossas danças dramáticas, com textos e melodias bastante modificados em relação aos originais portugueses que lhes teriam originado:

> O Bumba-meu-Boi, sobretudo, já era bem caracteristicamente e livremente nacional, pouco lembrando as suas origens remotas d'além mar e celebrando o animal que se tornara o substitutivo histórico do Bandeirante, e maior instrumento desbravador, socializador e unificador da nossa pátria, o Boi. (Andrade, 1975, p. 31)

***As melodias do boi* – notas de pesquisa**

O manuscrito de Mário de Andrade que abriga sua pesquisa sobre o bumba-meu-boi é composto de melodias anotadas em livros de diversos autores, informadas a ele em várias circunstâncias, por alunos e amigos, e anotadas em campo, nas viagens que fez ao Norte e ao Nordeste na década de 1920. Um segundo núcleo de documentos é composto de notas de pesquisa provenientes de leituras em livros de sua biblioteca, a audição de discos e as informações anotadas em folhas de papel por seus amigos ou extraídas de revistas e jornais.

Um terceiro tipo é constituído por seus livros e revistas, a biblioteca do musicólogo, aqui considerada como parte integrante do manuscrito por conter parcelas de suas reflexões anotadas às margens dos exemplares.

Nesta fase da pesquisa me concentrei no segundo núcleo, as notas de pesquisa guardadas em onze envelopes de papel pardo, cada um deles com título e subtítulo sinalizando a distribuição da matéria nos capítulos do livro que pretendia fazer. Ao título genérico "Boi" segue a denominação específica para a individualização dos assuntos como "Introdução"; "Histórico"; "Geografia"; "Romance"; "Cocos do Boi"; "Costumes"; "Linguística"; "Quadras, Emboladas, Toadas, Modas"; "Provérbios e ditos"; "Superstições" e "Notas de colocação incerta". O número de notas no interior de cada envelope varia de 20, no interior de "Cocos do boi" a 392, em "Linguística", somando 1430.

Apesar da maior parte das notas indicar a pesquisa bibliográfica voltada para autores que descreveram a ocorrência do bailado em várias partes do país, alguns envelopes trazem outros tipos de documentos, como notas preparatórias de análises ou matéria extraída de periódicos. "Introdução", por exemplo, traz cinco folhas manuscritas a tinta com as primeiras ideias para a abertura de um provável livro, mas o envelope também guarda matéria publicada no jornal *O Malho*, a 26 de março de 1932, ou o número de um disco Victor, o 33492, lançado em 1931[3]. No entanto, destaque-se, Mário de Andrade participa de maneira intensa na construção desta memória de pesquisa, ele não se comporta como um arquivista, nesta situação específica, embora em certas ocasiões ele tenha trabalhado vigorosamente para a produção e salvaguarda de registros, caso de sua coleção de discos, por exemplo.

Considerações Finais

A edição de um manuscrito, literário ou musical, pode ser feita a partir de várias premissas, principalmente se considerarmos qual a finalidade de tal edição. Na literatura, por exemplo, têm sido comuns as edições críticas, genéticas, facsimilares e princeps, para citar as mais comuns. Na música, quando pensamos na tradição europeia que se vale de gramática complexa de códigos e sinais, existe até mesmo uma área de estudos que compartilha princípios metodológicos com a literatura, conhecida como Estudo das fontes, fazendo que além das edições anotadas, sejam comuns também as Urtext, pretensamente, edições sem a interferência dos editores, aquelas que estampariam unicamente a vontade do autor.

Na musicologia brasileira começamos a esboçar uma prática para a edição de partituras ou textos teóricos, embora ainda não tenhamos estabelecido linhas de pesquisa junto a nossos programas de pós-graduação. Mas para a edição da obra musicológica de Mário de Andrade, iniciada por Oneyda Alvarenga na década de 1950, a musicóloga teve que adotar os princípios que já guiavam alguns dos títulos das Obras Completas preparados para a Livraria Martins. A musicóloga, aliás, encarregou-se também da edição de inéditos de seu mestre e amigo, pois herdou a incumbência de editar suas pesquisas sobre folclore e música popular.

[3] Trata-se do Disco Victor 33.492, o 236º da coleção de Mário de Andrade trazendo, em ambas as faces, obras de de Pixinguinha em parceria com Donga (E. dos Santos) e João da Baiana. No lado A o samba do partido alto, Ha! Hu! Lahô!! e, no B, a chula raiada Patrão prenda seu gado, obra que Mário de Andrade destacou. As duas foram interpretadas pelo Grupo da Guarda Velha. Na capa de seu exemplar o musicólogo escreveu a tinta: "Disco admirável que exemplifica bem as minúsculas variantes grupais duma forma coreográfica genérica, determinando denominações novas, riqueza de nomenclatura, Chula raiada, samba do Partido Alto..." // "A chula raiada é uma obra-prima. Reparar que tem um certo ar de samba rural."

Frente ao volume de notas, ensaios e textos musicais de vária natureza, aparentemente Oneyda Alvarenga não teve como optar entre diretrizes específicas para a edição de títulos que ocuparam seis alentados volumes publicados ao longo de 30 anos porque não podia garantir que todos eles fossem publicados por um mesmo editor. A matéria de reflexão, bem como as melodias colhidas em campo, eram suficientemente abundantes para rechear *Música de feitiçaria no Brasil*, *Danças dramáticas* (3 volumes), *Os cocos* e *As melodias do boi e outras peças*. Apenas em *Música de feitiçaria* não há material pertencente ao manuscrito ao qual me dedico o que implicará uma revisão dos critérios adotados pela musicóloga para a construção dos livros por ela preparados.

Da mesma forma, será necessário estudar qual a tipologia da documentação que compõe a etnografia de Mário de Andrade o que me situa dentro do eixo que estuda as tecnologias dos registros dos musicares. O meu projeto individual para editar o manuscrito de Mário de Andrade, *As melodias do Boi*, se inscreve no eixo Tecnologias do musicar local, segundo a teoria de Appadurai (2003), estas tecnologias aqui entendidas em suas potências para forjarem a interatividade através de saberes, objetos, imaginários, corporalidades e mídias. Por sua vez, a interatividade, entendida como as estruturas de sentimento que ligam as pessoas a suas vizinhanças, já tem sido estudada no contexto dos repertórios que contribuem para a produção de sociabilidade entre os participantes.

Sobre a importância desta pesquisa basta destacar a transversalidade destes estudos em relação à música popular comercial, por exemplo, nos versos da canção de Doryval Caymi, *A jangada voltou* só, de 1954: "Chico era o boi do rancho / Nas festas de Natal; / Agora que não tem Chico / Que graça que pode ter? / Pois Chico foi na jangada / E a jangada voltou só."

Meus próximos passos pretendem analisar a bibliografia empregada por Mário de Andrade, a distribuição do material de sua pesquisa de campo a partir das edições preparadas por Oneyda Alvarenga e as maneiras pelas quais a etnografia do musicólogo se aproxima de pesquisas congêneres na etnomusicologia e na musicologia brasileiras.

Referências Bibliográficas

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. S. Paulo: Duas Cidades; SCCT, 1972.

ANDRADE, Mário de. Evolução Social da Música Brasileira, In: *Aspectos da Música Brasileira*. 2ª Ed. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1975, p. 15-42.

APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In: FARDON, Richard (Ed) *Counterworks Managing the Diversity of Knowledge*. London: Routledge, 2003, p. 178-199.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Coorea de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. Dissertação, UFRJ, Rio de Janeiro: 2005.

BARROS, Felipe. Metodologias de Luiz Heitor Correa Construindo um acervo fonográfico (relato parcial de pesquisa). *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação* (ANPPOM) Salvador, 2008, p. 270-274.

BRAGA, Reginaldo Gil. Luiz Heitor Correa de Azevedo e a primeira gravação musical do batuque do Rio Grande do Sul (1946). *Anais do II Enabet*. Salvador: 2004.

CAYMI, Dorival. *Canções Praieiras*, Disco Odeon, LDS 3004, 1954.

HOUDE, Bernardette. "Archiving the Vibe". Ethnographic Strategies for Archiving new Media Art. www.docam.ca/Pedagogie/Seminaire_2006/Bernardette_Houde.pdf

Linha do tempo: www.timetoast.com/timelines/51727

LOWE, Carmen. *Hitting the right note: developing an archival appraisal strategy for musicking in Manitoba*. (Dissertação) Department of History, University of Manitoba/University of Winnipeg, 2010.

MEYER, Marlyse. Le merveilleux dans une forme de théatre populaire brésilien : le bumba-meu-boi. Paris: *Révue de l'histoire du théatre*, jan.mars, n. 57, 1963, p. 94-101

PESSOA, Priscila Paraíso. Pesquisa e reapropriação em acervo através da performance: relato de uma experiência. *Anais do VII Enabet: redes, trânsito e resistência*, Florianópolis, 25 a 28 de maio de 2015, p. 699-710

PRASS, Luciana. Ouvindo gravações de 1946 em 2008: Primeiras gravações de campo

realizadas no RS retornam aos maçambiqueiros de Osório. *Música & Cultura* (Salvador. Online), v. 4, p. 1/517, 2009.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa*: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013. v. 1.303 p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O Bumba-meu-boi, manifestação de teatro popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n.2, 1967, p. 87-97.

A etnomusicologia como perspectiva para a análise das apropriações culturais: estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura

Flávio Garcia da Silva[4]

Resumo: A partir de um foco descritivo e analítico sobre o disco *Roots*, da banda belo horizontina Sepultura, buscamos aqui contribuir para a discussão central na etnomusicologia brasileira dos últimos anos em torno da ideia dos diferentes usos de "apropriação musical"(*cf.* Carvalho, 2010, entre outros). A identidade da banda Sepultura é muitas vezes descrita em dissonância com a música popular brasileira produzida em Minas Gerais por uma geração imediatamente anterior, bem como com imagens e valores a ela associados. O álbum *Roots* opera justamente uma aproximação alternativa a uma imagem de brasilidade, através da utilização superficial de símbolos sonoro- visuais afrobrasileiros e ameríndios, especificamente de uma aldeia Xavante e do grupo Olodum, o que se traduz em uma visibilidade de caráter mundial. Tentamos assim colocar em diálogo esferas tanto sonoros quanto políticos, visuais, históricos ou mercadológicos, em uma leitura crítica de um capítulo da música *heavy metal* no Brasil.

Palavras-chave: Heavy Metal no Brasil. Apropriações culturais afrobrasileiras. Apropriações culturais ameríndias.

Abstract: From a descriptive and analytical focus on the Roots work of the Belo Horizonte band Sepultura, we seek to contribute here to the central discussion in the Brazilian ethnomusicology of recent years around the idea of the different uses of "musical appropriation" (Carvalho, 2010, among others) . The identity of the band Sepultura is often described in dissonance with the Brazilian popular music produced in Minas Gerais by an immediately previous generation, as well as with images and values associated with it. The album Roots operates just as an alternative to an image of Brazil, through the superficial use of Afro-Brazilian and Amerindian sound- visual symbols, specifically the Xavante indigenous village and the O lodum group, which translates into a world-wide visibility. We tried to put in dialogue as much spheres as audible as political, visual, historical or mercadológicos, in a critical reading of a chapter of the music heavy metal in Brazil.

Keywords: Heavy Metal in Brazil. Afro-Brazilian cultural appropriations. Amerindian cultural appropriations.

Introdução

O presente trabalho comunica uma pesquisa em estágio preliminar, no qual abordo a questão das apropriações culturais. Apresentando uma nova perspectiva à época, o objeto em estudo é o disco *Roots* (1996) da banda Sepultura, um álbum com grande projeção na mídia, e com sucesso de público e crítica especializada. Este álbum estampa na capa e na contracapa figuras indígenas e utiliza nas músicas temas que remetem às estéticas ameríndias e afrobrasileiras, contando com: participações de representantes da etnia xavante; do grupo

[4] Graduado em Música (Licenciatura) pelo Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix - IMIH, flaviogarcia77@hotmail.com .

baiano O lodum; do percussionista e produtor Carlinhos Brown.

Servirão de balizas para nossa discussão, dentre outros textos, o artigo de José Jorge de Carvalho (2010) sobre a "espetacularização" e "canibalização" das culturas populares na América Latina, assim como Sandroni (2007), Camp (2008) e Cunha (2006). Carvalho (2010, p.45) aponta que, quando a moda e os clichês ditados pela indústria começam a declinar, há uma procura da própria indústria por novas culturas descritas como exóticas, transformadas em um novo produto para o mercado. Neste sentido, observamos que este tipo de apropriação é mais comum do que possamos imaginar, inclusive anteriores ao *Roots*, como descrito no artigo de Louise Meintjes (1990), sobre disco *Graceland* com o qual, o cantor norte-americano Paul Simon utiliza elementos culturais da África do Sul. Então, completando mais de vinte anos da produção do referido álbum do Sepultura várias discussões foram feitas sobre o tema "apropriações culturais" ao longo dos anos. Camp, (2008, p.80), nos lembra do caso da canção "Kuenda" do grupo ritual catopê do distrito de Milho Verde, pertencente ao município de Serro, em Minas Gerais, apropriada pelo produtor musical da trilha sonora de uma telenovela de alcance nacional (Xica da Silva), modificando todo o conceito e característica da música original. Um outro exemplo disso, dentre tantos, seria o disco "Tambores de Minas" (1997), de Milton Nascimento, que conta com elementos da música popular mineira, como o congado, apenas como mais um componente em meio à coreografia, iluminação, cenário e figurino apresentando um discurso ecológico e cultural (Pacheco, 2014, p.9). Ora, considerando os exemplos acima e o presente objeto de estudo, vem à tona as seguintes perguntas: a apropriação musical de elementos da cultura ameríndia e afrobrasileira em *Roots* (1996), comparada com o processo da apropriação de "Kuenda"(1996) e com o processo criativo do "Tambores de Minas" (1997) não seria, muito mais do que uma síntese musicológica ou diálogo estético, uma apropriação assimétrica que remete a uma leitura estereotipada?[5] Quais seriam as novas tendências da música popular hoje? Quais outras noções devem ser estudadas e colocadas frente a frente com a ideia de apropriação cultural para que se pensem também em alternativas de compreensão de exemplos como o do disco Roots? Hibridismo? Globalização? Enculturação?

Um breve contexto histórico-cultural: movimento metal em Belo Horizonte

Podemos dizer que, historicamente, quase duas décadas demarcam dois célebres

[5] Leitura estereotipada refere-se a um pressuposto sobre determinado grupo ou cultura, muitas vezes, sendo um conceito infundado e depreciativo.

movimentos da música popular mineira. A Rua Divinópolis, esquina com a Rua Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza, zona leste de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais se tornou palco do primeiro deles, batizado como "Clube da Esquina". O momento da política nacional era bastante conturbado, em plena ditadura militar nos idos de 1960. Jovens músicos, compositores, letristas e poetas buscavam criar uma música que expressasse o sentimento dos mineiros e da cidade naquela fase. Misturavam instrumentos do pop mundial como guitarra, contrabaixo elétrico e bateria com viola caipira; importavam ritmos e melodias. Foi na harmonia inusitada e sofisticada com as letras engajadas de Márcio Borges e Fernando Brant, que emergiu tal música em interpretações de Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes. Contudo, com o fim da ditadura, em meados dos anos 1980, a música do Clube da Esquina já não era mais a mesma, não era aquela de oposição e sim corroborava com movimentos neoliberais. Milton Nascimento, por exemplo, abraçou a Nova República, traduzindo sua música em símbolos de fraternidade e caridade, como observa Avelar (2003, p.3). O contraponto disso aconteceu a algumas ruas de distância da famosa esquina, com a banda de metal Sepultura, que ganhou uma notoriedade mundial assim como a música de Milton Nascimento e companhia.

Segundo Carvalho Martins *et al.*:

> o heavy metal é um fenômeno musical global […] sendo reconhecido e tendo adeptos em praticamente todos os países e regiões do mundo. Algumas das principais bandas do estilo enchem estádios inteiros mundo afora levando milhares de pessoas ao êxtase. Tem seu berço sobremaneira na Europa (mais especificamente na Inglaterra) e nos Estados Unidos. Descende principalmente do rock „n" roll e do blues, mas mostra influências do rythm & blues, do jazz, da música clássica e erudita, da música barroca, e da música country. Dentre as primeiras bandas a serem denominadas heavy metal, estão os Black Sabbath, considerada a precursora do estilo e cuja origem remete à classe trabalhadora inglesa do decênio de 1960. (2015, p. 4).

O segundo movimento a que nos referimos, que surge em Belo Horizonte e exporta o nome da cidade para o mundo, nasce mais pulverizado pela capital e neste contexto embrionário do metal, destaca-se o fato de sua música contradizer todos os ideais, em todos os aspectos, se comparados ao do Clube da Esquina. A negação ao regionalismo, ao catolicismo tradicional mineiro e às políticas opressoras da mídia serviram como alavancas do sentimento juvenil da época. Estes jovens encontraram, conforme indica Oliveira (2003, p.63), em grupos semiestruturados, formados por indivíduos com identificação proximal comum em rituais e elementos culturais, as chamadas tribos urbanas, um ponto de apoio para expressar seus ideais. Essas tribos são comunidades empáticas que compartilham gostos e lazer. No caso do movimento metal, o objetivo era transgredir os padrões sociais ditados na época, respondendo em forma de ruídos, guitarras distorcidas, cantos guturais e bateria com batidas "agressivas"

acompanhando toda essa catarse contra um ideal imaginário da música mineira que já não era mais aque la transgressora dos anos 1970. Também segundo Oliveira:

> É importante salientar que as formas como esses novos grupamentos juvenis marcam sua inserção social – pela imagem muitas vezes exótica, formas discursivas próprias e pautas de comportamento singulares – expressam o modo como as novas gerações incorporam e são afetadas pelas transformações sócio-econômicas e culturais da contemporaneidade. (2003, p. 64).

Neste contexto, um grupo de garotos do bairro Santa Tereza (já musicalmente reconhecido), formam uma banda de metal, sendo apenas mais uma dentre várias outras naquela época. Sepultura foi o nome escolhido pelos irmãos fundadores, Massimiliano Antônio Cavalera (Max) e Igor Graziano Cavalera, com 13 e 12 anos de idade, respectivamente. Dentre várias dificuldades do início de formação, esse primórdio se estabiliza com Jairo Guedez na guitarra, Paulo Xisto Pinto Jr. no contrabaixo, Igor Cavalera na bateria e Max Cavalera na guitarra e vocais.

Surge então, o apoio de uma pequena loja de discos especializada em *rock* e metal internacional – Cogumelo – que se tornaria uma gravadora, distribuidora e primeiro selo independente no cenário de música *punk* e metal nacional do país. Como gravadora, a Cogumelo incentivou vários grupos a se desenvolverem e a profissionalizar suas execuções musicais transformando-as em um produto de consumo para aquele nicho de mercado. A Cogumelo contratava as bandas, ajudava na produção dos discos e vendia na própria loja, além de distribuir para outros estados exportando as bandas mineiras. Nesse molde, a banda Sepultura evolui e assina contrato com a Cogumelo, lançando três discos, *Bestial Devastation* (1985), um *split album* com a banda conterrânea Overdose (neste formato cada banda utilizando um lado do *LP*); *Morbid Visions* (1986); primeiro disco solo e *Schizophrenia* (1987). Os dois primeiros discos adotam uma temática – visual, verbal – antirreligiosa e apocalíptica, refutando toda a tradição mineira católica e cristã, além das letras das músicas em inglês, como se previssem uma carreira internacional. Mas tirando este fato da língua que perdura até hoje, os temas não permaneceram ao longo da carreira, a banda vai mudando e reinventando de forma inquieta seu trabalho dentro do estilo a cada disco subsequente. Um exemplo disso já aparece no terceiro álbum, trazendo temáticas sociais e psicossociais além da mudança estrutural de formação com a entrada de Andreas Rudolph Kisser, substituindo Jairo Guedez na guitarra solo.

Estes materiais serviram de trampolim para a banda assinar contrato com a gravadora holandesa *Roadrunner* e a partir daí ganhar o mercado internacional dentro do segmento *death/trash metal*, subgêneros do estilo. Os discos lançados a partir de então, *Beneath the*

Remains (1989), *Arise* (1991), *Chaos A.D.* (1993) consolidam a carreira internacional da banda, caracterizada por uma transformação e mutação de temas, provando uma certa originalidade à frente de seus críticos. Tudo isso prepara o terreno para o lançamento de *Roots* (1996), disco com o maior experimentalismo da banda, incorporando elementos antes renegados da música brasileira, além da participação efetiva de membros da etnia Xavante – da Aldeia Pimentel Barbosa no Mato Grosso - em duas faixas, dos tambores do grupo baiano O lodum e do cantor, multi- instrumentista e produtor musical Carlinhos Brown. Este último aliás, um dos protagonistas no caso de Quixabeira, música apropriada de agricultores sertanejos do interior da Bahia, que foi transformada em *hit* nacional pela banda baiana de *Axé Music* Cheiro de Amor no carnaval de 1998 (*cf.* Sandroni, 2008, p.2). Estas participações no disco *Roots* renderam ao Sepultura, além de vários prêmios, uma abertura no mercado fonográfico chegando a atingir na época a 27ª posição na *Billboard 200*[6] , sendo classificados até mesmo na categoria *World Music* e não somente ao gênero e subgêneros relacionados ao metal, fato que chama a atenção para uma análise mais detalhada e aprofundada *a posteriori.*

2 As raízes

Segundo Kahn-Harris (2000, p.20) depois que a banda Sepultura se estabelece na cidade norte- americana de Phoenix, no Arizona, ajudando a movimentar toda uma cena global do metal, os olhares mercadológicos, por volta de 1990, se voltam para outro tipo de produção musical no metal, aquela que atendia por uma nacionalidade ou cultura própria. Então, uma pretensa "autencidade" se tornou uma constante para vários grupos que buscavam um destaque na cena mundial do metal inserida em uma dicotomia local-global.

Observando por essa perspectiva, o caso do disco *Roots* (1996) traz à tona vários questionamentos sobre apropriações culturais. Podemos indagar, por exemplo, a utilização de uma estética ameríndia e afro-brasileira trazendo de fato um notório sucesso e exposição para a banda. Qual teria sido a contrapartida disso para esses grupos? Carvalho, observa que:

> Revisar a ideologia modernista da antropofagia é questionar a legitimidade política de um artista que se aproxima das artes populares com uma intenção exclusiva de coleta de dados para estimular e dar corpo à sua inspiração estética. Muito longe desse modelo romantizado, de uma apropriação bem intencionada das tradições do outro, a prática da antropofagia cultural hoje é uma atividade calculada e pragmática, que passa necessariamente pelo estabelecimento de vínculos estratégicos, comerciais e/ou políticos com grupos de cultura popular, com a finalidade de produzir eventos, gravar CDs, filmar DVDs, publicar livros, folhetos; e às vezes, inclusive, apresentar-se em contextos de classe média com o repertório dos grupos. (2010, p. 67).

Consequentemente, quando um determinado artista extrai uma forma estética de

[6] Disponível em: < http://www.billboard.com/artist/278656/sepultura/chart> acesso: 26/02/2017.

alguma cultura afro-brasileira, ou indígena, a incorporação e inserção em sua obra traz uma ressignificação e re- contextualização do que antes era parte das culturas nativas.

Dois dias foi o tempo que a banda e toda sua equipe técnica passou na aldeia Xavante de Pimentel Barbosa onde foi produzida e gravada duas peças com participação ativa de alguns nativos; além de materiais fotográficos e videográficos relacionados com o álbum *roots*.

A capa do álbum por si só mereceria um capítulo a parte por seus simbolismos, significados e significantes, assim como toda questão visual e estética usada na elaboração do *marketing* do disco. Os holofotes da indústria cultural mundial se voltam para o "exótico" e os transformam também, segundo Carvalho, (2010, p.46) em novos bens simbólicos e estéticos comercializáveis, passando assim a render lucros e dividendos para os empresários e produtores. Afinal, a matriz da capa já traz no inconsciente qual o verdadeiro objetivo fundamental no final das contas.

Contudo, observamos então a arte de capa do disco em questão, estampando um rosto indígena inspirado na antiga cédula de mil cruzeiros, adaptada pelo artista gráfico Michael R. Whelan.

Fig. 1 – Cédula de mil cruzeiros.

Fig. 2 – Capa do disco *Roots* (1996), banda Sepultura.

Cunha, (2006, p. 99) aponta que as sociedades indígenas se tornaram muito mais

sensíveis no que diz respeito ao seu "patrimônio[7]". Ora, isso de certa forma pressupõe que o material musical colhido e gravado pela banda e sua equipe em terras xavante possa ter sido engendrado por membros da aldeia de forma que não fosse apreendido alguma prática de valor ritual, ou seja, o que realmente tem valor para aldeia não é repassado de qualquer forma. Fato que haveria de ser pesquisado mais adiante. Mas, independente disso, fica claro que outros valores estéticos foram apropriados e manipulados atribuindo outra valia aos artistas da banda. Observando a faixa *Itsari* por exemplo, que na língua Xavante significa "raízes", segundo material de divulgação do Sepultura, os elementos percussivos e os cânticos da aldeia são somados aos violões da banda. Já a faixa *Roots Bloody Roots*, remete à origem do metal parafraseando o título do álbum *Sabbath Bloody Sabbath* (1973), da banda inglesa fundadora do *heavy-metal* Black Sabbath (Sobrinho 2013, p. 45). Confesso que não pude deixar de lembrar da música de 1983 *Sunday Bloody Sunday* do grupo irlandês, até essa época de *rock/pós-punk* e hoje do gênero *pop,* U2. Há quem defenda essas apropriações com a fundamentação do hibridismo cultural, conceito que pretendo aprofundar paralelo à pesquisa. A globalização é outra ideia recorrente para a defesa da prática de fusões estilísticas e estéticas. Sobrinho, atenta que:

> Artistas negociam as fronteiras e limites de seus estilos num jogo entre a norma e a transgressão. Mas quando falamos num mundo globalizado, as linhas por vezes claras e bem definidas das fronteiras tornam-se borrões. O que antes era um debate interno dentro de cada subgênero musical se torna um cabo de guerra entre o local e o global. (2013, p. 47)

Esse discurso parte de um pressuposto que em algum lugar e/ou momento existiu fronteira bem definida entre culturas e que a globalização veio em seguida apagar essa fronteira. Sugerindo assim que as culturas tradicionais são mais estáticas e as urbanas modernas são mais dinâmicas. Não pressupondo que toda e qualquer cultura como sempre necessariamente dinâmica.

Logo, alguns dos principais questionamentos desta pesquisa em andamento são: Que tipo de relação se cria a partir de uma apropriação do tipo *Roots*? Seria assimétrica ou do tipo superficial? Será então que falta apropriação e sobra desapropriação?

Prontamente, o objetivo geral é realmente ampliar o diálogo sobre apropriações culturais. Neste sentido serão delimitadas as seguintes metas: revisar etnografias e literaturas sobre a música do grupo ameríndio Xavante; revisar literaturas sobre a música do grupo Olodum; analisar de forma contextual e crítica o material fonográfico e videográfico produzido a partir do disco

[7] Termo traduzido para o nosso sistema cultural, pois esse conceito foi inserido pela nossa sociedade e é muito mais colonizador do que nativo.

Roots da banda Sepultura; pesquisar etnografias sobre as chamadas tribos urbanas; descrever o contexto histórico cultural da trajetória da banda até o *Roots*, associando as raízes dialéticas entre o "Clube da Esquina" e movimento metal de Belo Horizonte; analisar, ampliar e dialogar com referencial teórico com base na discussão sobre apropriações culturais; definir "hibridismo" e "globalização" afim de confrontar com "apropriações culturais", buscando uma sítense a partir destas disussões.

3 Considerações finais

Pretendo desenvolver as questões levantadas acima, acerca do tipo de apropriação lançada pela banda Sepultura no álbum *Roots*, os diferentes conceitos, argumentos e implicações que o permeiam, lançando mão para isso de observação das fórmulas musicais prese ntes no disco, dos conteúdos verbais de suas peças musicais e dos aspectos visuais de seu material gráfico. Enfim, uma discussão à luz da etnomusicologia, que busque se valer não apenas pelo discurso acionado por atores envolvidos na produção do álbum, mas também do seu próprio material musical, gráfico e videográfico, das associações e referências simbólicas que pode sugerir em torno das apropriações culturais.

Referências

AVELAR, Idelber. Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. **Journal of Latin American Cultural Studies** . Vol.12, nº 3, P. 329-346, 2003.

BARCINSKI, Renato; GOMES, Silvio. **Sepultura: toda história**. São Paulo: Editora 34, 1999.

BILLBOARD.COM. Disponível em <http://www.billboard.com/artist/278656/sepultura/chart>. Acesso: 26/02/2017.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. 5º Ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

CAMP, Marc-Antoine. Quem tem autorização para cantar o cântico ritual? Notas sobre o status legal da música tradicional. **Revista *USP***, n.77, p. 76-89, março/maio 2008.

CARVALHO, José Jorge de. „Espetacularização" e „canibalização" das culturas populares da América Latina. **Revista *Anthropológicas***, ano 14, vol. 21 (1): p. 39-76, 2010.

CARVALHO MARTINS, Guilherme Paiva de; FRANÇA SOUZA, Lázaro Fabrício de; OLIVEIRA PAIVA, Shemilla Rossana de. Música, globalização e hibridismo: elementos preliminares para se pensar *heavy metal*, mundialização e identidade. **IS Working Paper**, 3ª Série, nº 8. Porto, 2015.

CUNHA, Manuela Carneira da. Os efeitos perversos do regime de Propriedade Intelectual. In: Ricardo, C.A.; Ricardo, F., (Org.). **Povos Indígenas no Brasil.** 1 ed. São Paulo: ISA, 2006, p. 96-99.

KAHN-HARRIS, Keith. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Extreme Metal Scene. **Popular Music**. Volume 19, n. 01, pp. 13 – 30, 2000.

KOROLENKO, Jason. **Relentless: 30 anos de Sepultura;** Tradução Roberto Candido Francisco. São Paulo: Editora Benvirá, 2016.

MEINTJES, Louise. (1988), Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. ***Ethnomusicology*** Vol. 34, No. 1 (Winter, 1990), pp. 37-73, University of Texas at Austin. 1988

NUMISMONDO.NET. Disponível: <http://www.numismondo.net/pm/bra/index228.htm>. Acesso em: 25 Out. 2016. JPEG Image.

OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de; CAMILO, Adriana Almeida; ASSUNÇÃO; Cristina Valadares. Tribos Urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociações de diferenças. **Temas em psicologia da SPB**, n.1, vol.11: p. 61-75, 2003.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil.** Tese (Doutorado em História), 376 f., Pós Graduação em História. Brasília. DF. Universidade de Brasília. 2014.

SANDRONI, Carlos. Propriedade intelectual e música de tradição oral. **Cultura e pensamento**, n.3, dez 2007.

SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes Anselmo. Entre a Sanfona e a Guitarra: Hibridismos e identidades no rock n‟roll e heavy metal nacionais dos anos 90. Dissertação (Mestrado em História) 127 f. Pós Graduação em História. Brasília. DF. Universidade de Brasília. 2013.

SOCIEDADEPUBLICA.COM.BR. Disponível : <http://sociedadepublica.com.br/sepultura-ha- 20-anos-disparou-Roots-para-o-mundo/>. Acesso em: 25 Out. 2016. JPEG Image.

Referências Discográficas

ARISE: Sepultura. Roadrunner, Flórida: 1991. Compact Disc.

BENEATH THE REMAINS: Sepultura. Roadrunner, Rio de Janeiro: 1989. Compact Disc. BESTIAL DEVASTATION: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1985. EP-Split. CHAOS A.D.: Sepultura. Roadrunner, Londres: 1993. Compact Disc.

MORBID VISIONS: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1986. Compact Disc. SABBATH BLOOD SABBATH: Black Sabbath. Vertigo; Warner Bros.;Castle; Sanctuary; Rhyno, Los Angeles: 1973. Compact Disc.

SUNDAY BLOODY SUNDAY: U2. Island Records, Dublin: 1983. Compact Disc. SCHIZOPHRENIA: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1987. Compact Disc. ROOTS: Sepultura. Roadrunner, Califórnia: 1993. Compact Disc.

ENTRE VELHAS E NOVAS IDENTIDADES: A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA LAMBADA INSTRUMENTAL NO PROJETO "MESTRES DA GUITARRADA" EM BELÉM DO PARÁ

Francinaldo Gomes Paz Júnior
Grupo de Estudos Musicais da Amazônia
(GEMAM/UEPA)
francinaldopaz@outlook.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir acerca da (re)construção de identidades musicais vinculadas a invenção de tradições e mudança cultural no âmbito do projeto "Mestres da Guitarrada" em Belém do Pará – Norte do Brasil. O projeto foi criado em 2003 com o objetivo de alocar a Lambada Instrumental (rebatizada de Guitarrada) como um fazer musical evocativo da memória popular. Ainda, buscou introduzir características de regionalidade e tradição, mas também enaltecer a inventividade e a modernização de seus processos criativos. Nesse contexto de criação de identidades musicais, exemplifico o processo de formação cultural a partir do "Mestres da Guitarrada" e a marcante relação de poder que opera dentro dos padrões da modernidade, a construção espaço-temporal do gênero musical e suas atualizações estéticas e midiáticas. Em termos metodológicos, este trabalho fundamenta-se em coleta de narrativas sobre fazeres musicais vinculados à Lambada e Guitarrada, assim como em levantamento bibliográfico e análise documental (inclusive de fonogramas) sobre a Lambada no Pará e gêneros correlatos. O interesse em torno deste objeto dá-se em virtude da importância de se discutir a formação da Amazônia através de suas culturas e fazeres musicais, no sentido de se aprofundar nos conhecimentos das identidades musicais. De modo mais amplo, a pesquisa interessa a um projeto de maior envergadura, em desenvolvimento, que pretende construir uma cartografia musical amazônica das Guitarradas.

Palavras-chave: Identidade musical/cultural. Guitarrada. "Mestres da Guitarrada".

Abstract: This article aims to reflect on the (re)construction of musical identities linked to the invention of traditions and cultural change within the framework of the "Mestres da Guitarrada" project in Belém do Pará – northern Brazil. The project was created in 2003 with the objective of allocating the Instrumental Lambada (renamed Guitarrada) as an evocative musical popular memory making. It also sought to introduce regional and traditional characteristics, but also applaud the inventiveness and the modernisation of their creative processes. In this context of creating musical identities, I am referring to the process of cultural identity formation from the "Mestres da Guitarrada" and the remarkable relationship that operates within the standards of modernity, the space-time construction of the musical genre and its aesthetic and media updates. In methodological terms, this work is based on collecting narratives about doing music linked to the "Lambada" and "Guitarrada", as well as in bibliographical and documental analysis (including phonograms) about the Lambada in Pará and related genres. The interest around this object in view of the importance of discussing the formation of the Amazon through their costumes and creation of music, in order to deepen the knowledge of musical identities. More broadly, the research concerns a larger project, which is being developed, which aims to build a musical cartography of Guitarradas.

Keywords: musical/cultural Identity. Guitarrada. "Mestres da Guitarrada".

Introdução

Neste artigo busco refletir acerca da (re)construção de identidades musicais regionais relacionadas a invenção de tradições e mudança cultural estabelecidas pelo projeto "Mestres da Guitarrada", criado em 2003 com o objetivo de alocar a Lambada Instrumental (rebatizada de Guitarrada) como um fazer musical evocativo da memória popular. O projeto procurou introduzir características de regionalidade e tradição, mas também enaltecer a inventividade e a modernização de seus processos criativos.

O estudo em questão integra um projeto mais amplo, iniciado em 2012 no Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) - Universidade do Estado do Pará (UEPA), cujo foco tem sido pesquisar expressões musicais ligadas à tradição da guitarra elétrica na região Amazônica. O objetivo maior é construir uma cartografia (MOURA & HERNANDEZ, 2012; PASSOS & BARROS, 2014) musical regional a partir de gêneros musicais paraenses.

Dentre as tradições musicais ligadas à figura da guitarra elétrica na região encontra-se a Lambada Instrumental, atualmente denominada Guitarrada. Enquanto gênero musical, a Guitarrada pode ser compreendida como composições instrumentais resultantes da mistura de vários ritmos locais (Carimbó), nacionais (Choro, Maxixe e o Rock da Jovem Guarda) e latino-americanos (Cúmbia e o Merengue) (CASTRO, 2012; GUERREIRO DO AMARAL & PAZ JÚNIOR, 2013; LOBATO, 2001; LAMEN, 2011a).

A Guitarrada é ainda uma expressão musical dançante, caracterizada pela proeminente utilização da guitarra como instrumento solista. Suas configurações musicais envolvem pequenos grupos de instrumentistas (GUERREIRO DO AMARAL, 2009), onde predomina uma estética musical híbrida do Caribe, da Amazônia e do Nordeste brasileiro. Essas influências culturais mesclam-se e são "transpostas" para o gênero paraense.

No caso específico do projeto "Mestres da Guitarrada", as experimentações musicais e a revalorização de saberes culturais tradicionais pautam-se, predominantemente, na reformulação de "(...) sonoridades criadas por três músicos populares paraenses há mais de trinta anos [durante a década de 1970], Mestre Vieira, Mestre Curica e Mestre Aldo Sena (...)" (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 209). No mesmo período da criação do projeto, outros grupos musicais começaram a surgir na cena musical (STRAW, 2004; FERNANDES & FILHO, 2006) de Belém, a exemplo do La Pupuña, idealizado em 2004 por discentes do curso de Licenciatura Plena em Música da UEPA.

Esse processo de retomada da Lambada instrumental como um segmento da música regional onde se encontram músicos profissionais e mestres dos saberes culturais acumulados por meio de gerações, resultou no abalo dos "quadros de referências" culturais (HALL, 2011)

ao ir de encontro a novas identidades e do indivíduo contemporâneo, fragmentado e portador de múltiplos referenciais. Assim, o gênero musical parece retroceder à tradição, contrariando seus demarcadores identitários de contemporaneidade.

Para as reflexões acerca das identidades e o projeto "Mestres da Guitarrada", amparo-me nos campos de conhecimento etnomusucológicos, (NETTL, 2005; 2006; LAMEN, 2011a), da antropologia (CANDAU, 2014), da história (HOBSBAWM, 2012) e dos estudos culturais (HALL, 2011), algumas das áreas com as quais a etnomusicologia faz interface.

Em termos metodológicos, a pesquisa encampou levantamento bibliográfico de referências específicas de estudos sobre os gêneros musicais Lambada/Guitarrada e afins, além de pesquisa documental que buscou informações sobre a Guitarrada e os contextos musicais que compõem a formação cultural paraense.

O estudo contemplou também inserção em campo, onde foram coletadas narrativas de colaboradores e atores socais tanto de contextos de performances de guitarrada quanto fora deles, bem como participação em práticas musicais do gênero. O conteúdo dessas narrativas incluiu aspectos da construção de identidade via discurso sonoro e seus saberes culturais.

As narrativas indicaram caminhos à interpretação dos fenômenos estudados, levando-se em conta um pressuposto importante da observação participante em pesquisas com tendência etnográfica, que é o da relação dialética entre os pontos de vista do "nativo" e do pesquisador *outsider.* Conforme Blacking (2007, p. 209):

> a análise do significado só pode ser alcançada por uma dialética entre 'informantes' e 'analistas' na qual há uma confrontação de dois tipos de conhecimento técnico e de experiência, e os 'informantes' tomam parte no processo intelectual de análise.

O artigo divide-se em duas partes: a primeira versa sobre a criação do projeto "Mestres da Guitarrada", idealizado pelo produtor musical Pio Lobato, e lança vistas sobre a trajetória da guitarrada no tempo-espaço. A segunda trata da construção de identidade musicais a partir do "Mestres da Guitarrada", levantando questões acerca dos quadros referenciais de mudança cultural.

A trajetória da Guitarrada e a criação do projeto "Mestres da Guitarrada"

Neste subitem trato da criação do projeto "Mestres da Guitarrada" e a retomada da Lambada instrumental, sob a denominação de Guitarrada, no cenário musical regional e nacional contemporâneos.

Com o objetivo de legitimar a Guitarrada (ou Lambada instrumental) como cultura musical expressiva de identidade regional, o "Mestres da Guitarrada" foi concebido por

Lobato em 2003 a partir de iniciativas de valorização do conhecimento tradicional de mestres tocadores, compositores e/ou cantadores, bem como da evidenciação da inventividade e atualização de seus processos criativos.

Considerando que as tradições se modificam no tempo-espaço, incorporam ressignificações e sofrem mudanças em seus contextos culturais, lanço mão da noção de "invenção das tradições" (HOBSBAWN, 2012) para abordar as transformações sofridas pela Guitarrada em seus contextos culturais.

O autor em questão define as tradições inventadas como:

> (...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWN, 2012, p. 8).

O historiador aponta também que essas "invenções" ocorrem quando "(...) as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas". [8]

Para que se possa compreender o processo de "reinvenção" da Lambada instrumental enquanto expressão cultural regional no cenário musical contemporâneo, é importante fazer uma breve descrição da popularização e declínio das Guitarradas entre as décadas de 1970-80, assim como de seu ressurgimento em meados da década 2000, período aproximado de criação do "Mestres da Guitarrada".

Sabe-se que, ao longo da década de 1970 e 1980, a Guitarrada popularizou-se na cidade de Belém devido grande investimento empresarial local e a consolidação da indústria discográfica, que atuou na produção de músicas regionais compostas e tocadas por artistas como Joaquim Vieira (Mestre Vieira), Aldo Sena e Raimundo Leão (Curica). Este fato não ocorreu apenas com a Guitarrada, mas também com outras músicas regionais vinculadas à expressão da guitarra elétrica no Estado do Pará, como o Carimbó (GUERREIRO DO AMARAL, 2003) e o Brega (COSTA, 2004; GUERREIRO DO AMARAL, 2009). Já na década seguinte, nos anos 80, a Guitarrada foi suplantada pelo fenômeno musical da Lambada (refiro-me à Lambada Cantada), conforme Castro (2012).

O declínio da Guitarrada coincidiu com algumas mudanças na cena musical belenense que, na década de 1990, passou a vivenciar um momento de:

[8] (Idem, ibidem, p. 12-13).

> (...) experimentações com elementos musicais provenientes de várias culturas (...) com bandas identificadas como sendo de rock e um público mais aberto a experimentações novas misturando sons regionais aos acordes da guitarra (...). Havia grupos trabalhando com a fusão de vários elementos rítmicos, incluindo o brega, música indiana, indígena, eletrônica, entre outros (MONTEIRO, 2010, p. 70).

No contexto dessas experimentações surge na capital paraense a banda Cravo Carbono, formada por quatro músicos locais Lázaro Magalhães (vocalista e principal letrista da banda), Bruno Rabelo (baixista), Boanerges Nunes, conhecido como Pio Lobato (guitarrista), e Clenilson Almeida [Vovô] (baterista). O grupo era identificado como uma banda de rock apesar de suas produções musicais apresentarem "(...) diversas influências, entre as quais o samba, a marcha, o frevo, o choro além daquelas mais ouvidas ou surgidas na região Amazônica: o merengue, o boi-bumbá, o brega, o carimbó, a cumbia, o zouk, e as guitarradas". [9]

Em decorrência às várias influências sofridas pela banda, o jornalista Vladimir Cunha, em seu artigo intitulado Música para confundir", destaca que:

> É difícil explicar o Cravo Carbono. De som tão multifacetado quanto o gosto musical dos seus integrantes, ele se situa numa espécie de zona do crepúsculo da música paraense. Rock demais para o pessoal da MPB e talvez MPB demais para quem acha que o rock se faz apenas com guitarradas distorcidas (...) (CUNHA, 2006, s.p).

Fig. 1 *- Integrantes da Banda Cravo Carbono (Detalhe do álbum "Córtex").*

Em entrevista que realizei com o ex-guitarrista da banda Pio Lobato, o músico destaca que "o pessoal nunca soube explicar em redação de jornal o que era o Cravo Carbono, éramos chamados de banda de rock. Não! A gente é uma banda paraense que também toca *rock.* A nossa ideia era inverter a noção das coisas" (LOBATO JÚNIOR, 2013). [10]

Perguntei-lhe ainda se a banda havia sido rotulada como uma banda de rock. "Sim [respondeu-me], porque a gente tocava, no meio do repertório, músicas do gênero, mas nós

[9] (Idem, ibidem, p. 72, grifo da autora).
[10] Depoimento de Pio Lobato, Belém, 16 mai. 2013.

mexíamos com muitas coisas, a gente tocava Guitarrada nas apresentações e ninguém fazia isso naquela época".[11]

As performances de guitarrada no âmbito do grupo Cravo Carbono foram fundamentais para que Pio Lobato desenvolvesse estudos sobre o gênero em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no curso de educação artística da Universidade Federal do Pará (UFPA) e, posteriormente, fomentasse o projeto "Mestres da Guitarrada". Segundo Lamen (2011a), a monografia de Pio Lobato intitulada "Guitarrada – um gênero do Pará" objetivou transformar a Lambada em um gênero de "memória coletiva", incorporando a ela uma ideia de tradicionalismo e regionalismo amparada em um panorama histórico da cena musical paraense.

O estudo também apresentou a Lambada contextualizada histórica e localmente, primeiramente como um gênero cuja autenticidade se baseava em origens rurais/artesanais e na sua consolidação enquanto subcultura da capital paraense e, por conseguinte, a partir de construções populistas de autenticidade e da associação com espaços estigmatizados da periferia.[12]

Nesse sentido, a constituição de uma "memória coletiva" (CANDAU, 2014), a partir da referência a um passado histórico e da ideia de tradicionalismo e regionalismo da lambada, constituiu o primeiro processo para a "reinvenção" da Lambada, uma vez que: "(...) a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado" (HOBSBAWM, 2012, p. 11). Destaco que a construção da Lambada, enquanto expressão regional e tradicional, foi legitimada "(...) com apoio e reconhecimento oficial de órgãos do Estado (sobretudo a Fundação de Telecomunicações do Pará, a FUNTELPA)"[13] que viam no Projeto uma contribuição "(...) para o resgate de uma história local, submersa, e aparentemente marginal à história hegemônica nacional do Brasil".[14]

Todavia, na medida em que havia uma referência ao passado histórico da Lambada, a Guitarrada se caracterizava por estabelecer uma continuidade bastante artificial, como ocorre nas tradições "inventadas". A Guitarrada pretendia retomar uma tradição musical ao mesmo tempo em que procurava lançar-se em um desafio atual. Pretendia revisitar o passado reinventando a tradição. Esse fato justifica o porquê de não ser mais chamada de Lambada instrumental (tradição passada) e sim de Guitarrada (expressão da contemporaneidade).

---

[11] Idem.
[12] (Idem, ibidem).
[13] (Lamen 2011b, p.149).
[14] (Idem, ibidem).

Nesse contexto, pode-se destacar duas noções que se estabelecem em relação aos "Mestres da Guitarrada" e ao processo da tradição "inventada": a de um grupo musical composto por mestres da música regional, e também a de um projeto de pesquisa e de ação cultural ampla. Segundo Castro (2012), a proposta do projeto era prover um efeito efervescente de audiência no âmbito da cena musical regional, e também prover impactos sobre práticas de consumo cultural, construção de narrativas identitárias e coesão social.

O grupo musical "Mestres da Guitarrada" materializou-se na primeira metade dos anos 2000 com a reunião dos Mestres Vieira, Curica e Aldo Sena, em um show que impactou a cena musical local. A partir desse encontro foi produzido um disco intitulado "Mestres da Guitarrada", marcando assim uma fase de recuperação da lambada instrumental (ver GUERREIRO DO AMARAL, 2009; LAMEN, 2011a; e CASTRO, 2012).

A escolha dos integrantes do conjunto revela também uma tentativa de estabelecer relação com o passado musical da Lambada, ainda que composta de mudanças musicais,como afirma Guerreiro do Amaral (2009, p. 209), ao destacar que o projeto foi "consubstanciado (...) sob o propósito de reformular sonoridades criadas por três músicos populares paraenses há mais de trinta anos [durante a década de 1970] (...)".

Mestre Vieira (guitarrista), que na década de 1970 experimentou relativo sucesso, foi um dos responsáveis pela criação da Lambada e por utilizar a guitarra com forte influência caribenha (LEAL, 2008). Mestre Aldo Sena, também guitarrista, "(...) criou sua interpretação da Guitarrada misturando influências dos 'Incríveis'[grupo musical] e do rock".[15] E, Mestre Curica, tocador de banjo, é um dos expoentes do Carimbó paraense. Participou do primeiro registro de Carimbó, em vinil, pelo conjunto do Mestre Verequete, e produziu arranjos para vários artistas regionais.[16] O fato de esses artistas terem divulgado a música paraense em décadas anteriores fundamentou o seu posterior reencontro e o reposicionamento na cena musical e artística local (em Belém) de cada um e, em especial, de todos eles, no âmbito do "Mestres da Guitarrada".

No plano musical, o projeto mostrou-se inovador em suas experiências e processos musicais, a exemplo da produção do cd denominado "Música Magneta", cuja proposta era promover uma leitura híbrida a partir da reunião de faixas originais e remixes de DJs, músicos e produtores do Brasil inteiro, conforme Castro (2012).

Assim, o projeto "Mestres da Guitarrada" se estabelece entre a busca e retomada da velha tradição de mestres da cultura popular, e o alinhamento de uma proposta estética de

[15] MESTRES da Guitarrada no Boteco. Diário do Pará. Belém, 12 abr. 2007. Caderno D, p. D6.
[16] MESTRES da Guitarrada. Circuitão. Belém, 02 jan. 2005. Caderno Canto do Artista, p. 5.

mudança cultural e musical voltada a uma leitura contemporânea de uma prática cultural antepassada, rural e tradicional.

Da construção identitária e os "Mestres da Guitarrada"

Segundo Stuart Hall, a formação de identidades pode ser compreendida como um processo consciente, socialmente interativo e historicamente construído. Destaca ainda que,

> o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. (...) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada um das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011, p. 13).

Concomitantemente, Santos (1993) define as identidades como "identificações em curso", pois, "(...) não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação" (SANTOS, 1993, p. 31).

Neste sentido, vale observar que um dos principais fatores de diferenciação entre as sociedades "modernas" e as consideradas "tradicionais" dá-se em virtude de "as sociedades modernas [serem], (...) por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente (...)" (HALL, 2011, p.15).

Em contrapartida, nas sociedades "tradicionais":

> (...) o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro (...). [17]

Monteiro (2010, p. 70), por sua vez, afirma que as culturas nacionais se estabelecem entre o passado e futuro por meio de um discurso que se mantem entre "(...) a vontade de retornar as glórias do passado e o impulso por avanças ainda mais em direção à modernidade".

Segundo Castells (1999, p.23), a construção de identidades utiliza-se da matéria-prima fornecida, entre outros, pela história, pela memória coletiva e pelos aparatos de poder.

A esse respeito o antropólogo Joël Candau (2014, p. 16) afirma que a "(...) memória (...) e a identidade (...) se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa". Ainda, considera a memória predecessora da identidade, havendo entre elas um caráter de indissociabilidade.

[17] (Idem, ibidem).

Assim, a construção da Guitarrada, enquanto fazer musical regional e tradicional, a partir da criação de uma "memória coletiva" popular caracterizada por referir-se a um passado histórico, além de constituir um importante elemento para a "reinvenção" do gênero, como mencionado no anteriormente, passou a legitimar um novo tipo de identidade, denominada por Castells (1999) como "identidade de projeto". [18]

Em se tratando das novas identidades geradas pelas inovações estético-musicais da Guitarrada, pode-se perceber processos de "mudança musical" no cenário cultural desse fazer artístico.

A respeito de "mudanças musicais", o etnomusicólogo Bruno Nettl (2005; 2006) destaca que,

> (...) Mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música [que] são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade (NETTL, 2006, p. 16).

Outro aspecto apontado por Nettl diz respeito às mudanças nas obras musicais, que só podem ser observadas através de sua existência em formas variadas. [19] Além do que, mudanças de repertório, estilo, conceitos e funções, devem vincular-se à ideia de que "(...) como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical". No campo musical, o aspecto mais visível de mudança da Guitarrada foi a introdução do banjo executado por Mestre Curica no projeto "mestres da Guitarrada".

Outras noções de mudança musical e também estética podem ser evidenciadas a partir dos contextos de performance. Cito como exemplo transformações decorrentes da utilização de tecnologias musicais, que se apresentam predominantemente por meio de acréscimos de elementos estilísticos: a substituição da sonoridade da guitarra destituída de pedais de efeitos, utilizada originalmente na Lambada, por um timbre de guitarra resultante de *sets* de pedais. E, o emprego de *softwares*, *mixes* digitais e vários aparatos computacionais que auxiliam os músicos na manipulação sonora e/ou timbrística dos instrumentos.

É nesse contexto que a Guitarrada e a Lambada, encampadas no "Mestres da Guitarrada", (res)surgem sob um modo de produção, disseminação e consumo diferenciados de suas origens, figurando de modo contrastante. Enquanto a Guitarrada passou a valorizar "modernização" dos processos estéticos em busca de novas identidades e referenciais

---

[18] Segundo o autor esse tipo de identidade é construída "quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade, e ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social (CASTELLS, 1999, p. 24).

[19] (Idem, ibidem).

culturais, a Lambada vivenciou um processo de "regresso", ao ser incorporada às músicas ditas tradicionais, mesmo que tenha sido gerada a partir de melodias cantadas, da dança erótica e do som da guitarra.

Referências

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. In: *Cadernos de Campo:* revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP. Vol.16, n.16. São Paulo: Departamento de antropologia/FFLCH/USP, p.201-217, 2007.

CUNHA, V. *Música para Confundir*. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/musica-para-confundir. Acesso em: 19 ago. 2014.

CASTELLS, M. *O poder da identidade.* São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, A. M. D. *Festa na cidade*: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. In: XXI Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora. Anais do XXI Encontro Anual da Compós, 2012.

CUNHA, V. *Depoimento de Vladimir Cunha*. Belém, 20 mar. 2013.

CANDAU, J. *Memória e identidade***.** São Paulo: Contexto, 2014

FERNANDES, F. M.; FILHO, J. F. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. In: FILHO, João Freire; JANOTTI, Jeder (orgs). *Comunicação e Música Popular Massiva***.** Salvador: Edufba, 2006.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. *O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade.* 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.

_____. *Estigma e Cosmopolitismo na construção de uma música popular urbana de periferia:* etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. 244 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GUERREIRO DO AMARAL, P.M. & PAZ JÚNIOR, F.G. Memória e esquecimento: pressupostos para a construção da trajetória individual artística de Beto Barbosa, o "rei da lambada". In: Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. João Pessoa, 2013.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2011.

HOBSBAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

LEAL, J. Guitarrada conquista novas gerações. *Público*. Belém, 26 out. 2008. Caderno Plateia, p. E4.

LOBATO, B. N. (Pio). Guitarrada – Um gênero do Pará. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em música. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

_____. *Depoimento de Pio Lobato.* Belém, 16 mai. 2013.

LAMEN, D. V. *Mobilizing Regionalism at Land's End:* popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon. 2011a. 333 p. Dissertation (Doctor of Phylosophy) – University of Pennsylvania, USA.

_____. *Pelo mar do Caribe eu velejei*: a guitarrada, mobilidade e a poética da beirada em Belém do Pará. In: V Encontro Nacional da ABET, 2011b, Belém. Anais do IV Encontro Nacional da ABET, 2011.

MESTRES da Guitarrada no Boteco. *Diário do Pará*. Belém, 12 abr. 2007. Caderno D, p. D6.

MESTRES da Guitarrada. *Circuitão*. Belém, 02 jan. 2005. Caderno Canto do Artista, p. 5.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwester University Press, 1964.

MONTEIRO, K. M. S. A pluralidade cultural na obra do Cravo Carbono. In: BARROS, L. C. S. *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia* – GPMIA. Belém: UFPA, p. 2010.

MOURA, C.B.; HERNANDEZ, A. *Cartografia como método de pesquisa em Arte*. Seminário de História da Arte - Centro de Artes – UFPel, 2012.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology:* thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

_____. *O estudo comparativo da mudança musical*: estudos de caso de quatro culturas. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 10, vol. 17(1), 2006.

PASSOS, E. & BARROS, R. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. PASSOS, E. et al (Org.). *Pistas do Método da Cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre, Sulina, 2014.

SANTOS, B. S. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, (1-2): 31-52, 1993.

STRAW, W. *Cultural Scenes***.** In: Loisir et société / Society and Leisure n. 2, vol. 27, p. 411-422, 2004.

WALTEL BRANCO:
OBRA E EXPERIÊNCIA MUSICAL

Francisco Vital Okabe[20]
Universidade Federal do Paraná
Email: francisco.okabe@gmail.com

Resumo
Este artigo é parte da pesquisa em etnomusicologia, ainda em andamento, a respeito da obra de Waltel Branco e sua experiência como músico. Durante sua carreira, atuou em diversas funções (arranjador, compositor, produtor, instrumentista, professor), em diferentes localidades do mundo e se envolveu com uma grande variedade de estilos musicais. É comum encontrar, em textos sobre o músico, adjetivos como "completo", "plural", bem como "oculto" – pois sua vasta obra se encontra parcialmente desconhecida e em constante descoberta. A pesquisa em andamento tem como objetivo apresentar a produção musical de Waltel Branco e verificar de que maneira se aplicam, neste músico, os preceitos desenvolvidos pelo etnomusicólogo John Blacking (1995) sobre música, cultura e experiência. Como a pesquisa se encontra em andamento, ainda não foram encontrados resultados e o presente artigo apresenta aspectos historiográficos e extramusicais do músico, propondo uma discussão entre a formação musical, a prática musical e a experiência de um compositor, arranjador e instrumentista brasileiro vivo. A proximidade com o músico e a realização de uma entrevista complementaram as informações encontradas em fontes publicadas. Pretende-se contribuir com a área da etnomusicologia, acrescentando uma abordagem sobre o tema da experiência e sobre a obra de Waltel Branco, ainda parcialmente desconhecida, apesar de sua grande contribuição para a música do Brasil e do mundo.

Palavras-chave: Waltel Branco, experiência, compositor

Abstract

This article is part of the research in ethnomusicology, still in progress, about the musical works of Waltel Branco and his experience as a musician. During his career, Branco performed in a variety of roles in different locations around the world, and was involved in a wide range of musical styles. This research aims to presenting Waltel Branco's musical production and verifying how the concepts developed by the ethnomusicologist John Blacking (1995) on music, culture and experience apply to this musician. As the research is on the way, no results were ound yet, and this article presents historiographical and extramusical aspects of Waltel Branco's musical work and proposes a discussion between the musical formation, practice and experience of a living Brazilian musician. An interview complemented the information found in published sources. It is intended to contribute to the area of ethnomusicology by adding an approach on the theme of experience and over the musical works of Waltel Branco, that are still partially unknown in despite of his great contribution to music in Brazilian and world's music.

Keywords: Waltel Branco, experience, composer

[20] Membro do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR – GRUPETNO.

Introdução

As composições de Waltel Branco abarcam uma grande diversidade de referências musicais, como é possível notar no título do CD *O Violão Plural de Waltel Branco* (2011), ou pelo título do capítulo dedicado a ele no livro *Sambalanço* (2016)de Tárik de Souza, intitulado "Waltel Branco: o erudito de mil faces", ou ainda em publicação do jornal Gazeta do Povo (Curitiba), sob o título de "A múltipla vida de Waltel Branco" (2013). Em toda publicação a respeito de Waltel Branco é possível notar um ponto em comum: trata-se de um músico com uma experiência vasta, com notável capacidade de absorver influências, adaptar-se e trabalhar com música em diversas funções.

Em 2014, em Curitiba, encorajado por meu professor Edwin Pitre-Vásquez (UFPR), fui conhecer Waltel Branco pessoalmente. Tão grande foi sua receptividade para com este estudante que se interessava por suas músicas, que ele passou a me tratar como amigo e pude encontrá-lo com mais frequência. Após uma carreira musical internacional, hoje o maestro reside num hotel discreto, leva uma vida simples e é reconhecido na rua principalmente pelos mais intimamente ligados à cultura e à música, como artistas, colecionadores de discos, produtores, pesquisadores, entre outros. Mesmo em idade avançada, mostra-se bem disposto e segue tocando, compondo, participando de eventos, dando aulas e palestras.

1. Waltel Branco

Em Curitiba, onde o músico reside desde 1993, recorrentes homenagens e produções que envolvem sua obra[21] tem colaborado cada vez mais com seu crescente reconhecimento. Tal reconhecimento, por outro lado, é bastante evidente entre os colecionadores de discos: o LP *Meu Balanço*, lançado em 1975, encontra-se em versão remasterizada nas prateleiras de grandes livrarias, e o restante de seus CDs e LPs são raridades nos sebos – alguns são encontrados apenas na internet ou diretamente com colecionadores – e possuem preços

[21] Para citar algumas: em 2012, recebeu da Universidade Federal do Paraná o título de Doutor Honoris Causa em reconhecimento à vida dedicada à música; foi homenageado na Corrente Cultural de Curitiba de 2013 por centenas de pessoas que tocavam, em praça pública, sua composição Estrela, canção que fez para Estrela Ruiz Leminski (vídeo disponível no canal do Youtube da Fundação Cultural de Curitiba); em setembro de 2016, em sua cidade natal, Paranaguá (PR), foi inaugurado o Conservatório Waltel Branco, em sua homenagem. Paralelamente, foram feitas algumas produções relevantes na divulgação de sua obra: o livro A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense (2004), de Manoel J. de Souza Neto; o documentário/curta-metragem Descobrindo Waltel (2005), de Alessandro Gamo; o livro A obra para violão de Waltel Branco (2008), com partituras organizadas por Claudio Menandro e produção de Álvaro Collaço; o CD Mestre Waltel (2008), da Orquestra à Base de Cordas da Fundação Cultural de Curitiba; o CD O violão plural de Waltel Branco (2011), com vários intérpretes, produzido por Álvaro Collaço e com direção musical de Dirceu Saggin; os dois CDs de Claudio Menandro, Tributo a Waltel Branco (2006) e Alma de Passarinho (2014); a coletânea de 4 CDs 101 músicas de Waltel Branco (2017), produzido por Virgilio Milléo e lançada junto com um documentário homônimo sobre sua produção.

supervalorizados. Entretanto, ainda faltam ações que permitam uma atuação no meio musical condizente com seu currículo. Como afirma Luiz Claudio Oliveira, no jornal Gazeta do Povo, "Waltel Branco é menos conhecido e reverenciado do que merece. Mesmo assim, nos últimos anos tem recebido homenagens (...) mas, pela vontade dele, estaria mais presente nas escolas e universidades do que apenas para receber títulos" (2013). No meio acadêmico, apenas algumas publicações citam seu nome e não foram encontradas, até o presente momento, dissertações ou teses que abordem exclusivamente o músico ou sua produção musical.

A vasta produção musical de Waltel Branco inclui: trabalhos como multi-instrumentista, seja interpretando peças em recitais de violão, tocando em conjuntos ou acompanhando outros artistas; como arranjador, orquestrador e regente (e às vezes instrumentista também) em gravações de músicos como Roberto Carlos, João Gilberto[22], Tim Maia[23], Cazuza, Alceu Valença, João Bosco, Rosa Passos, Ney Matogrosso, Zé Ramalho, Hyldon – a lista é imensa; como compositor e arranjador de trilha sonora, durante seu trabalho na Rede Globo de Televisão – onde foi responsável pelas trilhas de novelas, vinhetas, especiais, jingles, programas infantis, entre outros – e junto com Henry Mancini, nos Estados Unidos, quando participou[24] da mundialmente conhecida trilha sonora do filme A Pantera Cor-de-Rosa; como compositor em seus próprios discos (que vão da música clássica à Black Music[25]) e de um grande número de músicas para violão – que já foram gravadas por violonistas brasileiros e estrangeiros (Branco; Menandro, 2008).

Waltel Branco, enquanto compositor, é considerado a "síntese entre música erudita e popular" (Prosser, 2004), pois estabelece uma combinação entre ambas as categorias de maneira que suas músicas não são enquadradas num ou noutro rótulo. Não entraremos aqui no mérito da dualidade 'música popular' e 'música erudita', ou de suas definições, o que exigiria uma longa discussão teórica e ultrapassaria os limites deste artigo.

---

[22] Waltel Branco e João Gilberto conviveram por décadas, desde quando João lançou seus primeiros compactos, pela gravadora Odeon em 1958, até nos shows em que Waltel regeu a orquestra, no Brasil e no exterior (Branco; Menandro, 2008). Os dois chegaram a morar na mesma pensão, no Rio de Janeiro (Aníbal, 2015).

[23] São de Waltel Branco os arranjos de cordas do disco de estréia de Tim Maia (1970), entre eles Azul da cor do mar, e alguns arranjos do segundo disco (1971), como Não quero dinheiro (só quero amar) (Branco; Menandro, 2008).

[24] O próprio Waltel Branco afirmou, em entrevista a este autor, que fez a trilha sonora do filme A Pantera Cor-de-Rosa (1963), mas que, devido ao tipo de contrato que assinou, apenas o nome de Henry Mancini aparece nos créditos (Branco, 2017). Não foram encontradas, até o presente momento, outras provas da participação de Waltel Branco nesta trilha, tampouco se ele fez a composição ou o arranjo.

[25] Considerado um dos precursores do gênero, Waltel Branco teve importantíssima participação na consolidação da Black Music no Brasil, trazendo os fundamentos do funk/soul para as trilhas sonoras da Rede Globo (Sebadelhe; Peixoto, 2016).

O violão esteve presente em muitos momentos da vida de Waltel Branco: quando se mudou para Curitiba, quando foi convidado para ir ao Rio de Janeiro e Cuba, quando deu aulas de violão nos Estados Unidos, quando foi estudar na Espanha. É como violonista que seu nome aparece em um verbete da Enciclopédia Delta Larousse de 1973. Gravou três LPs de violão solo, um deles dividido com Rosinha de Valença (*Violão em dois estilos*, 1980). Waltel Branco teve intensa relação com violonistas, como Laurindo de Almeida, Garoto, Baden Powell, Radamés Gnatalli, Luiz Bonfá, José Menezes, entre outros (Collaço, 2011). E suas músicas para violão chegaram a ser gravadas na Grécia pela violonista grega Eva Fampas, em seu disco *Capriccio Diabólico*, de 2007 (Branco; Menandro, 2008). No trabalho de Silva (2002), encontramos Waltel Branco entre os violonistas-compositores eruditos do Paraná e o autor afirma que, mesmo com grande aproximação com os gêneros populares, sua música possui uma sofisticada e elaborada linguagem que justifica sua inclusão. Fábio Zanon (2006) aponta o violão, no Brasil, como natural mediador entre os universos da música clássica e popular.

Suas composições para violão foram escolhidas como o recorte mais adequado para se verificar a expressão de aspectos da experiência do compositor, pois não são músicas de encomenda, feitas com a finalidade do trabalho para outra pessoa ou empresa, como as trilhas sonoras e arranjos; por ser o violão o instrumento que o acompanhou durante toda carreira e com o qual tem mais afinidade; e porque o músico passou a compor para o violão com maior freqüência quando retornou a Curitiba, já aposentado e com toda a experiência de uma carreira de muitas viagens e trabalhos com música.

2. Música e experiência

Segundo o etnomusicólogo John Blacking, a experiência é adquirida como resultado da vida em sociedade, e tem sua marca na criação e *performance* musical:

> Eu sustento que o mundo da música é o mundo da experiência humana. Em um compositor, por mais pessoal que a consciência da experiência possa ser, ela foi adquirida como resultado da vida na sociedade. Ser membro de uma sociedade humana é uma condição essencial para se tornar um ser consciente e criar música. Uma pessoa pode criar para o ganho financeiro, para o prazer privado, para o entretenimento, ou para acompanhar uma variedade de eventos sociais, e o compositor não necessita expressar a preocupação aberta para a condição humana; Mas a música do criador não pode escapar ao selo da sociedade que tornou seu criador humano. [...] A música é o som organizado humanamente, e sua eficácia e valor, como meio de expressão, depende, em última instância, do tipo e qualidade das experiências humanas envolvidas na sua criação e performance (Blacking, 1995. p. 51. Tradução do autor)[26].

[26] Traduzido do trecho original: "I maintain that the world of music is a world of human experience. However personal a composer's conciousness of experience may be, it has been acquired as a result of life in society.

Blacking (1995, p.32-33) afirma que o desenvolvimento ou inibição de nossas capacidades emocionais e intelectuais são largamente, se não completamente, condicionados pelas experiências com relacionamentos humanos, e, sendo a música um produto dos processos de realização do nosso "eu" (*self*), ela reflete aspectos da nossa interação social. Ullmann (1991, p.89) escreve que não se pode compreender o comportamento de indivíduos sem considerar todo o *background* cultural e que cultura e personalidade são duas realidades que interagem reciprocamente.

Desde o início de sua carreira musical, Waltel Branco inseriu-se em distintos contextos sociais. Teve o primeiro contato com música em seu lar, com o pai maestro de banda militar. Quando chegou a Curitiba pela primeira vez, frequentou um seminário franciscano, onde estudou canto gregoriano. No início da década de 1950, integrou-se ao ambiente artístico local e começou a tocar guitarra na Rádio Clube PRB2, onde conheceu outros músicos locais, ampliou sua rede de contatos e formou um quinteto de música instrumental. Em seguida, foi convidado pelo acordeonista Claudio Todisco para gravar no Rio de Janeiro, acompanhando-o ao violão. Nesta oportunidade conheceu Radamés Gnatalli e acabou estendendo sua estadia. Além de tocar violão, estudou violoncelo na Escola Nacional de Música. Foi convidado pela cantora Lia Ray para acompanhá-la como violonista e arranjador de seus shows no Uruguai e em Cuba. Então, trabalhou como arranjador e violonista com a orquestra do cubano Perez Prado (tocando rumba, mambo e chacha chá). Depois, seguiu para a cidade de Illinois (EUA), onde estudou jazz com o guitarrista Sal Salvador e deu aulas de violão clássico. Retornou ao Rio de Janeiro no fim da década de 1950 (Branco; Menandro, 2008). Em apenas uma década, é possível notar uma grande variedade de experiências, uma constante mudança de função e de ambiente, de música a aprender e executar, de pessoas com quem conviver. Após esse período, Waltel Branco trabalhou principalmente compondo e gravando trilhas sonoras para a Rede Globo de Televisão e participando de gravações com uma diversificada gama de artistas no Rio de Janeiro, mas nunca deixou de viajar e realizar trabalhos musicais fora do país. Podemos constatar a respeito de sua experiência que, ao menos na década de 1950, ela foi composta por diversos

---

Being a member of a human society is an essential condition for becoming a concious being and creating music. A person may create for financial gain, for private pleasure, for entertainment, ortoaccompany a variety of social events, and the composer need not express overt concern for the human condition; but the creator's music cannot escape the stamp of the society which made its creator human." (...) "Music is humanly organized sound, and its effectiveness, and value, as a means of expression rests ultimately on the kind and quality of human experiences involved in its creation and performance." (Blacking, 1995. p. 51).

locais e comunidades[27], e que Waltel Branco sempre teve relação com pessoas de diferentes culturas, histórias, costumes, classes sociais, estilos musicais, etc.

A pluralidade das interações sociais de Waltel Branco, evidenciadas pelo convívio com músicos de diferentes estilos (erudito, rumba, mambo, jazz, música brasileira, etc) aliado às experiências vividas em diferentes culturas e países (Brasil, Uruguai, Cuba, EUA, Espanha, etc), nos remete à pluralidade de suas composições. Essa associação é descrita pelo maestro e arranjador Julio Medaglia, no encarte do LP Violão Recital: "o excelente violão que Waltel toca faz parte de toda uma personalidade e vivência musicais cheias de componentes. [...] Waltel atua em mil diferentes faixas porque ele conheceu mil diferentes tipos de música em sua vida" (1976).

A respeito das composições para violão de Waltel Branco, Silva afirma que "a característica mais marcante nas obras de Branco é a combinação entre formas tradicionais e gêneros da música popular, como valsas, milongas, choros e sambas" (2002). Sobre o mesmo tema, o produtor Álvaro Collaço escreve no encarte do CD *O violão plural de Waltel Branco*:

> Este é o primeiro CD em que as músicas compostas por Waltel Branco para o violão aparecem gravadas por diversos intérpretes. Era um desejo meu, como produtor, que a música dele um dia fosse assim apresentada, porque de forma mais explícita revelaria a pluralidade do seu trabalho. Por isso, o nome do CD é 'Violão plural'. Waltel escreveu para violão músicas com influência barroca, escreveu prelúdios, estudos, choros, valsas, músicas para violão flamenco e sobre ritmos regionais do sul do Brasil, como chimarrita, fandango, vanerão e rancheira... (Collaço, 2011).

Como podemos observar nas afirmações de Collaço e Silva, são atribuídos às músicas para violão de Waltel Branco elementos de diferentes gêneros musicais, que são tradicionalmente associados a diferentes locais (como os ritmos regionais do sul brasileiro, o choro, que tem sua tradição musical ligada ao Rio de Janeiro, e o violão flamenco é associado à Espanha). Esse não pertencimento a um único contexto é uma característica que encontramos tanto nas composições de Waltel Branco quanto no seu envolvimento em geral com a música. Como afirma Simon Frith (1996, p.125), a música define um espaço sem fronteiras, transpõe cercas, muros, oceanos, classes, raças e nações.

[27] Grupo de pessoas que vivem numa mesma localidade, ou que possuem algum interesse em comum e que se engajam em interações sistemáticas entre si. A globalização e a maior mobilidade de indivíduos para novas localidades vêm causando mudanças no senso de pertencimento a uma comunidade (Guiddens; Sutton, 2016. p.185-189).

3. Considerações Finais

Como a presente pesquisa se encontra em andamento, a intenção foi apresentar aspectos historiográficos e extramusicais, a partir dos preceitos etnomusicológicos propostos por Blacking e aplicados às músicas de Waltel Branco. A proposta abre uma discussão entre a formação musical, a prática musical e a experiência de um compositor, arranjador e instrumentista brasileiro vivo. Como parte da pesquisa de mestrado em andamento, serão realizadas análises de partituras com o objetivo de demonstrar musicalmente a pluralidade de referências que Waltel Branco utiliza em suas composições. Espera-se que futuras pesquisas a respeito da obra de Waltel Branco possam ser desenvolvidas com cada vez mais ferramentas e que possamos cada vez mais conhecer e reconhecer seu trabalho.

Referências

ANÍBAL, Felippe. Waltel Branco, o maestro oculto. Jornal Gazeta do Povo. Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/waltel-branco-o-maestro-oculto-faz-86-anos-6tomse2lyey0ep0zn5hbwb4q9>. Acessoem: 18/12/2016.

BLACKING, John. Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking (edited by Reginald Byron). Chicago e Londres: Universityof Chicago Press, 1995. 270p.

BRANCO, Waltel. Entrevista concedida a Francisco Vital Okabe. 2017.

COLLAÇO, Álvaro. O violão plural de Waltel Branco. Curitiba, 2011. CD. 25 faixas. Encarte.

FRITH, Simon. Music and Identity. In: Questions of Cultural Identity. edição de Stuart Hall e Paul du Gay. Londres: Sage, 1996. p. 125.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. Conceitos essenciais da sociologia. Tradução de Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2016. 1ª. ed. 356p.

MEDAGLIA, Júlio. Texto do encarte. In: BRANCO, Waltel. Violão Recital. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. LP. 12 faixas. Encarte.

OLIVEIRA, Luiz Claudio. A múltipla vida de Waltel Branco. Curitiba: Jornal Gazeta do Povo, 2013. Texto publicado no Caderno G da edição impressa de 09 de novembro de 2013.

PROSSER, Elizabeth Seraphim. Tendências da Composição em Curitiba na segunda metade do século XX. p.340-350. In: NETO, Manoel J. de Souza. A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. 707 p.

SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. 1976 Movimento Black Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. 1ª. ed. 254p.

SOUZA, Tárik de. Sambalanço, a bossa que dança – um mosaico. São Paulo: Kuarup, 2016.

SILVA, Mario da. O violão no Paraná: Uma abordagem histórico-estilística. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em:

<http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_32/biblioteca_advb_arquivo_32.pdf>. Acesso em: 09/02/2016.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: Música Erudita Brasileira: textos do Brasil n. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. p. 79-85.

MÚSICA, MERCADO E DIVERSIDADE CULTURAL: UM OLHAR SOBRE A CENA MUSICAL NOTURNA EM BELÉM/PA

Frank Sagica
PPGARTES/UFPA
franksagica@hotmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: A partir dos conceitos de "cena musical" proposto por Straw (1991, 2004) e "neotribalismo" defendido por Maffesoli (1996, 1998), o artigo apresenta reflexões de uma pesquisa em andamento sobre a cena musical noturna paraense, sob a ótica dos seus principais atores: artista, público e local. Considerando a intensa diversidade de manifestações culturais, incluindo as sonoridades típicas da terra, como, entre outras, o *carimbó*, a *lambada*, a *guitarrada* e o *brega* e suas ramificações (*tecno*, *pop*, *melody*), o foco deste trabalho incide sobre três gêneros musicais escolhidos para o recorte etnográfico: pop, rock e o reggae; e tem como objetivo geral investigar a articulação do fazer artístico musical com as dinâmicas de mercado noturno na capital paraense, sob uma perspectiva etnomusicológica, buscando compreender como se dá o cruzamento de uma prática teorizada sob o viés mercadológico com a produção no campo musical, dos seus nichos formados nos espaços urbanos que abarcam múltiplos locais de interação e experiência coletiva e dos pontos de confluência entre os processos de produção, circulação e consumo de música. Propõe-se alcançar, ao término de todo este processo, uma forma de valorização e reconhecimento da qualidade da produção musical local e da diversidade cultural de nosso estado, e, consequentemente, trazer contribuições não somente para o meio acadêmico, como também para o meio artístico.

Palavras-chave: Cena Musical; Neotribalismo; Música e Mercado.

Abstract: From the concepts of "the music scene" proposed by Straw (1991) and "neotribalismo" defended by Maffesoli (1998), the article features reflections of research underway on the night music scene, from the perspective of the paraense its main actors: artist, audience and location. Considering the massive diversity of cultural events, including the typical sounds of the Earth, among others, the *seal*, the *lambada*, the *guitar* and the *tacky* and its ramifications (*techno*, *pop*, *melody*), the focus of this work focuses on three genres chosen for the ethnographic clipping: pop, rock and reggae; and aims to investigate the General articulation of the artistic practice with the dynamics of Pará 's capital night market, under an ethnomusicological perspective, seeking to understand how if you get when you cross a practice under the marketing bias with theoretical production in the musical field, their niches formed in urban spaces that cover multiple spaces of interaction and collective experience and points of confluence between the production processes , circulation and consumption of music. It is proposed to reach, at the end of this process, a form of appreciation and recognition of the quality of local music production and cultural diversity of our State, and consequently bring not only contributions to academia, as well as the artistic medium.

Keywords: Musical Scene; Neotribalism; Music and Market.

Introdução

Belém do Pará é uma cidade conhecida musicalmente por transpirar elementos de sua tradição, hábitos contextuais e todo o regionalismo paraense, incorporados em suas produções audiovisuais, letras de músicas, sonoridades e ritmos acuradamente nativo. Entre os mais diversos gêneros musicais, o *carimbó, brega e guitarrada* encabeçam o topo da lista como modelos referenciais de identificação a esta cultura da terra.

Em meio a toda esta diversidade de manifestações culturais típica do estado, ocorrem nos principais segmentos do mercado musical informal da cidade, circuitos de festas que englobam não somente os gêneros já citados, como também, outros de alcance global: *pop, rock, reggae* etc; formando hibridações em torno de determinada cultura dentro destes circuitos destinados ao consumo da música, transformando simples espaços em diferentes tipos de nichos difusores de comportamentos, hábitos, preferências, gostos; articulando interações e outras formas de sociabilidade em distintos territórios.

Proponho neste artigo, lançar o conceito de cena musical enquanto instrumento de análise e estudo, para então discorrer sobre todas as dinâmicas, fruições e experiências socioculturais que circunscrevem as práticas musicais nestes espaços, das inúmeras significações fundadas na vivência coletiva, dos valores e interesses em comum incorporados e transmitidos pelos atores locais, de suas representações, estilo, identidades e afins.

Multifaces da cena no espaço urbano

A noção de cena musical está diretamente ligada na maneira como são construídas as múltiplas relações entre diferentes estilos culturais e sensibilidades estéticas/afetivas, tangenciando conexões entre práticas musicais, consumo e peculiaridades intersubjetivas em torno de preferência e gostos associados a elementos de identificação coletiva (modos de falar, maneira de vestir, estilo de vida, entre outros), que se estabelecem dentro de um mesmo contexto que ora se delineiam. O canadense Will Straw (1991) foi o precursor ao introduzir o conceito de cena musical, designando- o como um modo diferencial de circulação de música nos tecidos urbanos. Tal conceito põe em evidência o caráter lúbrico e anti-essensialista das cenas, de suas dinâmicas socioculturais e econômicas presentes nos ambientes onde se materializam as especificidades de cada grupo.

Para Straw, as cenas são modos de teatralizar os valores que orientam os sentidos de pertencimentos dos sujeitos, demarcando espaços, moldando identidades.

> *Cena* é um modo de falar da teatralidade da cidade – da capacidade da cidade de gerar imagens de pessoas ocupando espaço público de modos atrativos. Nesse

> respeito, *cena* captura o senso de efervescência e exibição que são características duradouras de uma estética urbana, como tem sido elaborada na literatura, música e cinema. Aqueles cujos interesses primários são as dimensões lúdica ou experiencial da cultura urbana são levados à *cena* como um conceito que expressa essas dimensões de formas flexíveis. […] Cenas emergem do excesso de sociabilidade que cerca a busca de interesses, ou que abastece a inovação e experimentação contínuas dentro da vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter elusivo e efêmero das cenas, ao mesmo tempo em que reconhece seu papel produtivo e até mesmo funcional dentro da vida urbana. Cenas são elusivas, mas elas podem ser vistas, mais formalmente, como unidades de cultura da cidade (como subculturas ou mundos da arte), como uma das estruturas de evento através da qual a vida cultural adquire sua solidez. Cenas são uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (Straw, 2004, p. 412-413).

Nesta perspectiva, permito-me explorar a cena musical existente em Belém, mais especificamente dos circuitos de festas independente, a exemplos de bares e casas noturnas, que se estabeleceram como um crescente segmento com propostas em alcançar um público cada vez mais diversificado, marcados pela informalidade de divulgação, a exemplo dos ambientes virtuais por intermédio de páginas em redes sociais, canais de vídeos, blogs, aplicativo etc. Os locais escolhidos para esta etapa da pesquisa, todos em Belém/PA, foram: *Old School Rock Bar*, como o próprio nome sugere, é um bar rock, seu ambiente tem característica de um Pub Londrino, com uma atmosfera setentista; *Mormaço Bar e Arte*: mesmo tendo um apelo maior do público *reggae, n*o local se encontram diferentes tipos de públicos, suas programações mesclam diversos gêneros musicais e tem como peculiaridade sua ornamentação, sendo um trapiche às margens da Baía do Guajará; *Templários Bar e Restaurante*: casa de show voltada para um público mais reservado, com comida, bebida e a fineza em sua decoração.

A designação destes locais está expressamente ligada à diversidade de gêneros característicos e peculiaridades específicas de suas estruturas física, público e programações. Toda esta carga de experiência cultural que caracteriza tais locais acaba se tornando componente essencial para cativar segmentos de público.

Tais locais articulam diferentes nichos para diversas formas de interação e convívio social, onde gêneros, estilos, preferências, gostos, estéticas distintas divergem, convergem, misturam-se e ao mesmo tempo e entrelaçam em uma trama de fios que permitem a reconfiguração de espaços que abarcam as particularidades e instâncias identitárias dos seus participantes.

Figura 1: da direita para esquerda: Old School Rock Bar, Mormaço Bar e Arte e Templários Bar e Restaurante.

O raciocínio traçado por Michel Maffesoli (1996) em sua análise dos aspectos da vida social na pós-modernidade, na composição do que ele intitula como tribalismo, sujeitos que compartilham um sentido ético e estético específico, identificando-se através de gostos e interesses em comum, serão utilizados para a compreensão da categoria "público". Para o autor, as tribos são integradas por um conjunto de afetos, emoções, sensações - o corpo social: "O emocional, no caso, fundamenta-se em sentimentos comuns, na experiência partilhada, na vivência coletiva" (1996, p. 96). Interações que dão origem a ideologias, hábitos, preferência musical, modos de falar, entre outros.

Diferente dos padrões lógicos e lineares das dinâmicas sociais características da modernidade, presenciamos, no período contemporâneo, novas formas de sociabilidade que passam a privilegiar a compreensão da viscosidade e vitalismo dos laços sociais, da experiência vivida em compartilhar algo com alguém, que nos leva à ideia obsedante do estar junto. Essa atração é integrada por uma boa dose de sensibilidade e emoções, constituída no entrecruzamento e correspondência dos micros valores éticos, religiosos, culturais, sexuais, produtivos, que por sedimentação constituem o solo da comunicação. Para todos os valores, subjetividades e experiências estéticas experimentadas, há uma lógica social e simbólica que determina como critério peculiar para cada classe a apropriação de modos, regras e bens, os quais dão sentido às suas práticas e relações sociais, como afirma Maffesoli (1998, p. 178):

> Por conseguinte, acrescenta, a situação humana se torna 'como a matéria de uma obra de arte'. Pode-se extrapolar o proposto e observar que, com efeito, a vida social

> em sua integralidade está imersa numa atmosfera estética, é feita, antes de mais nada, e cada vez mais, de emoções, de sentimentos e de afetos compartilhados.

Neste ambiente, corpo individual e corpo social se entrelaçam numa relação dialética, originando identidades fragmentadas e fluidas, em que o indivíduo assume múltiplas facetas integrando-se a um valor tribal correspondente a um grupo específico. Corpos com interação cultural e social, transformados constantemente no jogo das aparências dentro de uma lógica da trama social – grupo, tribo, sociedade, que dão origem ao estilo dos sujeitos (vestimenta, hábitos, ideologia), permitindo com que elas compartilhem um sentido estético e se identifiquem através de gostos e interesses em comum.

A ideia de *persona*[28], da máscara mutável de Maffesoli (1996), é também totalmente aplicável à categorização de público, em que o indivíduo assume múltiplas facetas, integrando-se a um valor tribal correspondente a um grupo específico, sobretudo, dentro de uma variedade de cenas, vinculada às interações e relações de consumo dos agentes envolvidos, em torno de gêneros e/ou rótulos musicais. Daí, a essa substituição do sentido de identidade para a lógica da identificação coletiva, que é promovida pelas experiências animadas por e a partir do que é intrínseco com o outro do mesmo grupo, a vivência partilhada no desejo obsedante do estar junto, enfim, todos estes pontos recorrentes nas obras do referido autor, constituem-se como elementos norteadores para desenvolver conceitos a cerca da formação do corpo social, a cena propriamente dita.

> A distinção, sob todas as suas formas, filosófica, sociológica, política, a divisão em entidades tipificadas: identidades, classes, categorias socioprofissionais, filiações partidárias, ideológicas ou religiosas, tudo isso tende, progressivamente, a dar lugar a um vasto sincretismo de contornos pouco delimitados, onde cada qual é chamado a desempenhar papéis diversos, no jogo sem fim das aparências (Maffesoli, 1998, p. 52).

Embora os circuitos de festas sejam delimitados por uma temática de um determinado gênero, é comum encontrar imbricamentos entre públicos diferentes, onde se usa a prerrogativa de que estes espaços prezam por mesclar a diversidade de rótulos e gêneros musicais em suas programações. Do ponto de vista preliminar deste trabalho à etapa de pesquisa em campo que ainda está em andamento, é pertinente frisar essa pluralidade de gêneros que caracterizam essas cenas, seus pontos de convergências e tensionamentos.

[28] *Persona* faz referência etimológica à pessoa que desempenha diversos papéis no seio das tribos a que adere.

O artista, dos seus ideais e representações

Já para o artista, é importante compreender esta concepção fenomenológica dos aspectos das relações intersubjetivas de socialidade que lhe une com o mundo através de sua arte/criação, partindo não apenas dos preceitos metodológicos e pragmáticos da razão, mas integrando sensações e sentimentos do que é frívolo, da banalidade do senso comum, do imaginário do homem simples. Esta sinergia entre o sensível e o racional, apresenta-se, aqui, com intuito de descrever as experiências e vivências do artista inserido neste contexto.

Sobretudo para este artista, em uma ação performática, projeta-se na liminaridade entre o plano artístico/imaginário e profissional/real, na qual essa dualidade reflete diretamente a maneira de apropriação de determinadas características que o moldam, englobando desde particularidades como, a escolha minuciosa de uma indumentária, até o ecletismo musical incorporado em seu repertório com finalidade de afagar opiniões e formar conceitos junto ao público local. Sob esta ótica, a categoria "artista" assume um papel de importante relevância para a pesquisa, pois é com base nos resultados obtidos através dela que se poderá atribuir significações aos conteúdos incorporados e transmitidos pelos atores locais e afins.

Os artistas selecionados para a colaboração da pesquisa serão: Roosevelt Bala, vocalista da banda Zona Rural e Stress, sendo considerado o maior expoente do Heavy Metal nacional; Marquinho Duran: referência no gênero Pop do estado. Ao longo de sua carreira, passou por bandas como: Violeta púrpura e Banda Alternativa; Bruno Rodriguez, vocalista da banda Reggaetown, considerados como representantes do Reggae nas principais festividades da cidade.

Figura 2: da direita para esquerda: Markinho Duran, Roosevelt Bala e Bruno Rodriguez.

Todos os artistas que irão para a pesquisa possuem uma grande representatividade no segmento em que se propõem a atuar e são modelos referenciais em seus respectivos estilos que formam cada cena em Belém.

Considerações finais

Entendo que as raras pesquisas sobre a cena musical noturna em Belém, aliada à escassez de fontes que forneçam informações precisas e elucidativas sobre o tema, evidencia a importância de se buscar um maior aprofundamento investigativo no sentido de agregar elementos que possam subsidiar o reconhecimento das práticas musicais nestes circuitos, das dinâmicas locais de sociabilidade em torno da cultura, das suas estruturas e interconexões em diferentes segmentos e espaços.

É pertinente mencionar a conceituação defendida por Blacking (2000, p. 10), em que ele pressupõe que "A música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é som humanamente organizado". Neste caso, passamos a conceber como proposição básica de investigação da música, não apenas o concernente aos seus aspectos da estrutura formal, mas, também, a prática musical inserida em um contexto/organização sociocultural.

Para os estudos etnomusicológicos, é imprescindível compreender a imbricação entre música, cultura e sociedade que circunscreve os aspectos musicais e valores sociais subjacentes de cada indivíduo presente nas diversas manifestações culturais, como proposto nesta investigação. Chada (2011, p. 6), comentando sobre os estudos nessa área, afirma que:

> A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística.

Minhas inquietações sobre a problemática em abordar o cruzamento de uma prática teorizada e a produção no campo artístico levaram-me a perscrutar as complexidades do fenômeno artístico na contemporaneidade, das formas de aquisição e apropriações de cultura, dos processos de confluência entre formas de sociabilidade, consumo e o fazer musical.

Este conceito de elevar a arte não apenas aos limites das avaliações estéticas, mas como fenômeno social e parte da cultura, trouxe-me ao seguinte questionamento: Como se desenvolve a dicotomia entre o fazer artístico e o mercado musical paraense?

Considerando que a preferência e gosto musical na maioria das vezes estão diretamente ligados ao nível cultural/social do individuo, a formação de grupos dentro destes contextos é orientada pelo meio onde ele está inserido e a música que irá consumir. A partir desta linha de raciocínio, quais valores são evocados para a inserção deste artista neste

mercado, seus critérios e orientações?

Creio ser esta proposta relevante para o reconhecimento e a valorização dos artistas locais que fomenta há tanto tempo o mercado, entretém um público fiel semanalmente e exerce uma forte influência na multiplicação e crescimento de pensamentos, ideologias, signos e outras inúmeras representações de linguagem decodificada e reproduzida de diferentes formas por cada sujeito.

De certo que a música independente, considerando todos os seus movimentos - produção, circulação e consumo - constitui-se como um corpo de estudo riquíssimo para reflexões, que no tocante à etnomusicologia, engloba: cultura midiática, difusão tecnológica e seus fluxos; identidades e identificações; formas de experiência coletivas estéticas, sensíveis e intersubjetivas, entre outras. Portanto, propõe-se retratar ao término de todo este processo, a diversidade dos aspectos que envolvem o fenômeno musical, em suas distintas expressões em um determinado contexto, conferindo a ela um valor referencial para futuras pesquisas.

Referências

BLACKING, John. **Music, culture, and experience.** ***In: Music, culture & experience*** – selected papers of John Blacking. Edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. Pp. 223-242.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. In: **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia**. Belém: Pakatu, 2011.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva. 1993.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2a ed.. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música**. Cadernos de Campo**, São Paulo, n.17, 2008, pp. 237-259.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, oct. 1991, pp. 368-388.

STRAW, Will. **Cultural Scenes.** In: Loisir et société / Society and Leisure n. 2, vol. 27, p. 411-422, 2004.

NIHIL BRASILIENSIS A ME ALIENUM PUTO – PREENCHENDO O FOSSO ENTRE TRADIÇÕES NA OBRA DE GUERRA-PEIXE

Frederico Barros

Resumo: O trabalho é uma investigação histórica a respeito do que norteou César Guerra-Peixe em suas tentativas de solucionar o desencontro entre os referenciais de brasilidade que construiu para si a partir da pesquisa junto às culturas populares brasileiras e a música de concerto de sua época. Um aspecto de sua técnica composicional é colocado em relevo, dando especial atenção à ideia de acústica – à qual subjaz uma natureza estável – como elemento que permitirá solucionar algumas das aporias daí advindas. Espera-se com isso contribuir para uma melhor compreensão do universo de ideias em torno da música de concerto brasileira dos anos 1940 e 1950.

Palavras-chave: César Guerra-Peixe, Nacionalismo, Modernismo

Abstract: The article is a historical investigation of what guided César Guerra-Peixe in trying to bridge the gap between the references of brazilianity he built to himself based on research among the Brazilian popular cultures and the art music of his age. A specific aspect of his compositional technique is highlighted, paying close attention to the idea of acoustics – which implies the idea of a stable Nature – as a way of solving the uncertainties that stem from it. The paper strives to offer a better understanding of the universe of ideas related to the Brazilian classical music of the 1940s and 1950s.

Keywords: César Guerra-Peixe, Nationalism, Modernism

O dilema

A proposta de pensar a música nacionalista como encontro de tradições traz consigo uma série de desdobramentos importantes. Se estudamos cuidadosamente como se deu sua recepção, podemos conhecer a escuta de determinado grupo e assim entender padrões contextuais de reação ao som. Isso, por sua vez, nos remete a referenciais estéticos importantes para o grupo em questão e daí resulta que é possível chegar a preferências musicais que norteiam também a criação musical junto àquele grupo. Fechando o círculo, encontramos aquilo que é produzido por dado ator. Se não é possível reconstituir completamente sua escuta, traçando ligações e linhas de força ao nos ocuparmos das escolhas que faz em suas realizações sonoras,[1] é possível conhecer melhor o que daquilo que estava presente no entorno desempenha um papel em sua produção e de que maneira isso se dá.

Tendo isso em mente, gostaria aqui de explorar o que um tal procedimento nos revela sobre a maneira como o compositor César Guerra-Peixe (Petrópolis/RJ - 1914, Rio de Janeiro/RJ - 1993) colocou em estreita relação seu trabalho de composição musical e uma série de pesquisas estéticas e folclóricas realizadas por ele próprio nos anos 1950. Durante a segunda metade da década de 1940, Guerra-Peixe se envolveu com a criação de música

dodecafônica, integrando o Grupo Música Viva, talvez o principal polo de música vanguardista no Brasil da época (Kater, 2001). Porém no fim daquela década decidiu abandonar o método de composição schoenberguiano em favor de uma música de caráter nacionalista, mais voltada para "o gosto da maioria". Como ele próprio dizia, que adianta fazer música que não é ouvida? (Guerra-Peixe, 1949) Com esta finalidade, Guerra-Peixe se lançou a anos de pesquisas folclóricas. Primeiro em Pernambuco e regiões adjacentes, depois pelo Sudeste brasileiro (Barros, 2013, capítulo 1).

A questão é que há várias formas de fazer música nacionalista, e simplesmente compor baseado em elementos considerados brasileiros pode não ser garantia de que sua música será mais tocada e melhor compreendida. Além disso, o que um nacionalista pretende ao compor uma música que se aprofunda tanto na pesquisa das culturas populares locais ao ponto de apresentar em algumas de suas obras elementos que sequer são identificados como brasileiros pelos ouvintes do próprio país? Afinal, qual seria a intenção nesses casos? Mostrar o Brasil aos brasileiros? Ou haveria por trás disso a ideia de que algo nos uniria a todos simplesmente por partilharmos da mesma nacionalidade, tornando-nos automaticamente capazes de compreender tudo que nasce nestas terras. Parafraseando o famoso adágio, nada do que é brasileiro nos seria estranho.

Eis a sinuca em que Guerra-Peixe se meteu.

> A opção por "sonoro" ao invés de "musical" visa a traçar uma distinção terminológica que estabelece que o segundo é o que vai além – em qualquer sentido – do som propriamente dito. Para simplificar a exposição, usarei a palavra música para designar o resultado sonoro produzido por um ator ou grupo de atores, já que o compositor que discutirei abaixo estava claramente preocupado em produzir não só música como música para a sala de concertos, a princípio claramente filiado à tradição europeia.

Uma encruzilhada de tradições

As aspirações e as razões ideológicas que amparam o nacionalismo no Brasil da época eram em boa medida compartilhadas, mas sua realização concreta não era. Por mais que, por exemplo, Mário de Andrade tenha se dedicado a pesquisar, pensar e escrever sobre a música brasileira a ser criada e a exortar os compositores de seu tempo a fazê-lo, temos aí ainda uma teorização muito geral para que sirva de norte para decisões composicionais concretas.

Diante disso, as escolhas de Guerra-Peixe na tentativa de fazer uma música compreensível e aceitável para o público de sua época são o ponto nevrálgico que nos permitirá lançar um olhar matizado sobre o problema. Podemos assim perceber como entram em contato – e potencialmente em atrito – procedimentos, estéticas, técnicas, senso de forma, lógica organizacional, sonoridades etc. O próprio fato de que Guerra-Peixe estava preocupado em fazer esses elementos se integrarem já é revelador, pois, como se sabe, ideias como

organicidade, coerência, equilíbrio ou variedade a partir de um conjunto restrito de materiais de base são quase que sinônimo da tradição de concerto europeia.

O *métier*, a profissão, a arte produzida por um indivíduo frequentemente são dimensões fundamentais da maneira como este se entende e se coloca no mundo. Esta é a razão por que, ao abandonar o dodecafonismo, surgia imediatamente para Guerra-Peixe o problema de como sua música soaria: se ele se preocupava em "não ser atraído para a órbita de Villa-Lobos" ao se tornar nacionalista e ao mesmo tempo, por exemplo, a "ambientação" harmônica de uma peça tinha um peso considerável na maneira como essa peça seria compreendida e enquadrada, era preciso encontrar uma forma de trabalhar o material folclórico que permitisse uma fatura musical afinada com os referenciais da música de concerto do século XX também no plano harmônico. O problema se torna ainda mais agudo considerando aquilo que mencionei há pouco: a importância que valores como coerência, lógica e inter-relação entre os materiais empregados têm para a avaliação da qualidade das obras na tradição de concerto. Sendo algo originado em outra tradição, o elemento folclórico tenderia a ser percebido como funcionando em alguma medida segundo outras bases, e via de regra essa diferença era decodificada na chave de uma discrepância de complexidade entre o tratamento e os materiais empregados. Guerra-Peixe chegou a declarar que achava a "transposição dos elementos populares para a música erudita" um problema "maior que o dodecafônico". (Guerra-Peixe, 1951)

Mario de Andrade foi explícito ao afirmar, no *Ensaio sobre a música brasileira*, que "os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades" e que, ainda que haja uma possível "ambiência harmônica" decorrente do emprego de modos e escalas característicos, "a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais". Por isso, segundo ele, tudo acabaria coincidindo "fatalmente com a harmonia europeia", ou então deveríamos criar um novo sistema de harmonizar que terminaria por ser falso ou individualista, mas não nacional (Andrade, 2006, 38-39). É difícil saber até que ponto Guerra-Peixe compartilhou dessas ideias, mas para além do eurocentrismo pressuposto na declaração de Mario, o que se sabe é que Guerra-Peixe via, mesmo num contexto tonal, diferenças entre a harmonia encontrada na música que pesquisava e a tradição europeia, chegando a falar em "constâncias da harmonia popular brasileira", por exemplo, ao comentar suas *Três Peças para Guitarra* ou a *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas*, de 1949. (Guerra-Peixe, 1949)

O ponto é que, ao trabalhar com materiais provenientes de diferentes tradições, Guerra-Peixe foi se apoiar em princípios harmônicos mais "gerais" para organizar sua música; princípios que supostamente seriam capazes de abarcar e ao mesmo tempo permitir a

manifestação de diferenciações e especificidades presentes nos elementos que eram postos em contato na música que começava a fazer agora, em sua nova fase nacionalista. Uma das características fundamentais desse conjunto de princípios é que, ao menos teoricamente, eles permitiriam a criação de centros, de polos de atração como a tônica na música tonal, mesmo quando se construíssem linhas melódicas tão tortuosas ou aglomerados sonoros tão complexos quanto aqueles praticados pelos atonalistas. Ao menos em tese, Guerra-Peixe poderia então criar uma música nacional(ista) que soasse moderna e além disso, trouxesse mais do elemento nacional que a simples citação de temas ou o recurso a figuras rítmicas características. Um exemplo eloquente disso se encontra na sobreposição de modos e tonalidades diferentes, bastante presente nas obras de Guerra-Peixe desse período. Não que isso fosse uma exclusividade de sua música, mas nesta tal técnica parecia ser uma forma de produzir, por exemplo, texturas cromáticas usando material folclórico, que tenderia a ser diatônico, garantindo-lhe complexidade sem descaracterizá-lo – em que medida isso era prática comum entre os compositores brasileiros da época é algo ainda por ser avaliado, mas não neste espaço.

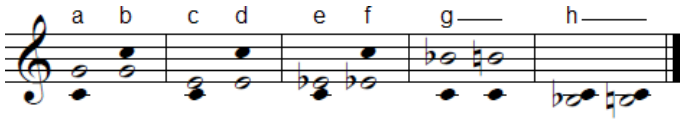
Harmonia Acústica

> Hindemith descobriu, isto é, explicou o que já existia e estabeleceu uma tabela que o Koellreutter andou ensinando. Harmonia é a combinação de dois ou mais sons, pela relação dos intervalos. Há intervalos consonantes, outros meio termo, outros mais ainda, depois, uma dissonância mais suave, outra mais agressiva. São gradações do dinamismo harmônico. Koellreutter chamava isso de harmonia acústica, e eu achei um bom nome. Mas ninguém desenvolveu isso; inclusive há um americano que usa isso, dá exemplos, mas não dá o ensino da coisa. Então, eu criei uma didática que funciona, mesmo. (Guerra-Peixe, 1984).

Guerra-Peixe publicou nos anos 1980 uma pequena apostila didática chamada *Melos e Harmonia Acústica* e que traz o subtítulo "Princípios de Composição Musical". A apostila é muito posterior ao período que estou enfocando aqui, mas serve ao menos de confirmação e mesmo de explicitação dos termos em que – acredito – ele já pensava antes, visto que teria travado contato com tais técnicas quando era aluno de Koellreutter, ainda nos anos 1940.

Na parte da apostila denominada "Harmonia Acústica" encontram-se princípios praticamente idênticos aos que Hindemith descreve em seu *Unterweisung im Tonsatz*, publicado em 1937 (Hindemith, 1970), especialmente no que tange ao que seu autor chama de "tensão proporcional dos intervalos". No que se refere a isso, Guerra-Peixe discute o "emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias" (Guerra-Peixe, 1988, 30) e estabelece uma forma de organizar os aglomerados sonoros a partir da noção de intervalo. Basicamente, trata-se de um sistema de tonalidade expandida que permite classificar virtualmente qualquer aglomerado sonoro e, a partir dessa classificação, integrá-lo a um discurso musical estruturalmente organizado. De fato, tais ideias parecem ter tido alguma circulação na época,

embora não tão sistematizadas como vemos nos trabalhos de Hindemith e Guerra-Peixe. Da maneira como este propõe, o sistema se organiza a partir de uma "série" – sem nenhuma relação com a série dos serialistas, como se verá em seguida – em que os intervalos harmônicos são classificados de acordo com seu grau de tensão, indo do menos tenso ao mais tenso na seguinte ordem (as notas de cabeça preta – sempre dó, no caso – são as fundamentais de cada intervalo):



Vale lembrar que, para Guerra-Peixe, entre sétimas maiores e menores e entre segundas maiores e menores não seria possível estabelecer qual a fundamental.

Como se vê, as noções de dissonância e consonância são na prática substituídas por um contínuo de tensão progressiva – apesar Guerra-Peixe recorrer simultaneamente aos termos "consonância perfeita" e "imperfeita", "dissonância branda" e "aguda" e intervalos "vagos". Até aí nada de muito novo, mas além disso o autor propõe que entre os intervalos presentes numa dada simultaneidade o menos tenso seria mais "forte", e por isso predominaria sobre os outros, o que por consequência permitiria encontrar a fundamental dos mais variados acordes e demais agrupamentos de notas – à exceção de certas estruturas simétricas, que não teriam fundamental.

É interessante observar também que, ao falar dos princípios gerais de sua teoria, Guerra-Peixe afirma que estes seriam "válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo": "é a harmonia independente de ser tonal, atonal, modal; vale pelo intervalo." (Guerra-Peixe, 1986) Algo de alcance considerável está em jogo aí: Guerra- Peixe era um compositor que não só voltava a maior parte de seus esforços para a sala de concertos, mas que pensava sua música para este espaço, praticamente nunca recorrendo a instrumentos de fora da tradição. Além disso, era em relação a outros compositores de concerto que ele se comparava – e não são raros esses momentos em suas entrevistas e em sua correspondência: os nomes que invocava eram Villa-Lobos, Mignone, Carlos Gomes, Guarnieri, Katunda, Santoro, Radamés, Lopes-Graça, Koellreutter, Krieger, Bartók, Hindemith, Khachaturian, Shostakovich, Berg, Schönberg... De sua própria perspectiva, eram esses os seus pares.

Pode parecer excessivo justificar assim algo que a princípio é até um tanto óbvio, porém o que está em questão aqui não é uma taxonomia da música brasileira, mas aquilo que encaramos como a base sobre a qual a música de Guerra-Peixe foi construída. Isso significa que há algo como linhas gerais que essa música seguia, segundo as quais ela era construída e que a maior parte do tempo passam despercebidas de tão naturalizadas. Por mais "folclore" que

houvesse nas obras de Guerra-Peixe, estas eram ainda música de concerto. Por mais que falemos em produzir sua música numa encruzilhada de tradições, o veículo dentro do qual se trafega é aquele mesmo: o do instrumental, da lógica de funcionamento e de legitimação da música de concerto de tradição ocidental em sua versão brasileira. Por mais horizontalidade que existisse no tratamento dispensado por Guerra-Peixe aos diversos elementos presentes em sua música, havia uma hierarquia inescapável entre eles que vem à tona ao olharmos para os problemas que ele se colocava na criação de sua música. Não estou afirmando que essa hierarquia é insuperável, mas no caso de Guerra- Peixe ela parece existir e não foi revertida – e talvez nem fosse uma preocupação fazê-lo. Muitos dos problemas com que ele teve que lidar e também muitas de suas vitórias estão relacionados diretamente à incorporação de elementos de outras tradições à música de concerto de tradição europeia, e não o contrário.

O problema de um pensamento harmônico que se pretende baseado em algo como leis acústicas nos mostra isso de maneira particularmente aguda. Quando Guerra-Peixe afirma que os princípios que regem aquilo que chama de harmonia acústica valem para qualquer música de qualquer época, está afirmando, é claro, tratar-se de algo que está além de qualquer cultura (ou tradição) específica. Isto já está dito no próprio nome escolhido para a teoria, uma vez que, evidentemente, "acústica" remete diretamente à física, ou seja, a princípios encontrados no âmbito da natureza, e não na cultura ou no social. É em completa consonância com o pensamento ocidental – e o de sua época em especial – que ele traça precisamente ali a linha que separa cultura de natureza (Cf. Vilhena. 1997. capítulo 3; Botelho et al. 2008, especialmente a *Apresentação*). Criticando, de um ponto de vista que se pode dizer até relativista, a obra teórica de Hindemith, já em 1965 William Thomson iniciava um artigo de uma forma que ilustra bastante bem o significado, naquela época, desse raciocínio que se pretendia baseado em leis naturais:

> A população de teóricos especulativos está dividida, como aquelas de outras dimensões ontológicas, entre os que "acreditam" e os que não. Os crédulos, neste caso, sustentam que a música opera dentro de um sistema fechado, sua base se mantendo constante pelas eras e sendo potencialmente demonstrável. Aqueles que consideram válidas tais "verdades" imutáveis são conhecidos como teóricos naturais, pois algo que usualmente vem junto de suas especulações tem sido a derivação de toda sorte de "leis" a partir dos "fatos", conhecidos, supostos ou meramente imaginados, do mundo natural. (Thomson, 1965, 2)[29].

Dada a relação entre o texto de Hindemith e o pensamento de Guerra-Peixe quanto ao tema, no que tange a um princípio geral como este, as críticas feitas a um acabam valendo

[29] The population of speculative theorists is split like that of other ontological realms into those who are "believers" and those who are not. The faithful, in this case, hold that music operates within a closed system, its basis unchanging through the ages and potentially demonstrable. Those who entertain such immutable "truths" are known as natural theorists, for a usual concomitant of their speculations has been the derivation of all manner of "laws" from the known, the assumed, or merely the fancied "facts" of the natural world.

para o outro. Nos termos em que Guerra-Peixe coloca a questão, falar em uma harmonia "acústica" que valeria "para qualquer música de qualquer época" torna também indiretamente manifesta a distância que o separava dos "nativos" junto a quem colhia material folclórico – distância que aparece ainda, é claro, na própria ideia, tipicamente ocidental e até certo ponto "colonialista", de ir a determinado grupo, retirar dali uma dada coisa e depois "conservá-la" em estado bruto, decantada ou transformada. Fosse ele babalorixá e a música talvez fosse pensada com base nas preferências das entidades para quem era tocada; integrasse ele uma nação de maracatu, suas preocupações seriam bastante diferentes do aproveitamento do ritmo, sua exequibilidade por músicos de orquestra ou a transposição de suas batidas para instrumentos de altura definida…

De certo modo, Guerra-Peixe justifica a validade e o interesse de sua teoria harmônica colocando-a no plano dos fenômenos naturais, o que significa estabelecer que esta seria independente de todo fator cultural, livre de toda contingência histórica. Se é do âmbito da física, é natural; se é natural, não pode ser mudado, visto que as leis da natureza são eternas e imutáveis; se são eternas e imutáveis, são uma base sólida a partir da qual se pode tratar absolutamente qualquer fenômeno cultural, pois esses fenômenos todos estariam submetidos às mesmas leis; e se é assim, tanto a música escrita para a sala de concertos como os cabocolinhos ou o cateretê paulista poderiam funcionar segundo estes princípios. O que não é dito é o quanto são ocidentais e perfeitamente congruentes com a tradição de concerto europeia essa própria lógica de um raciocínio harmônico geral e encompassador, a preocupação com maneiras de se transpor e tratar materiais díspares e mesmo a ideia de encarar certos elementos musicais como materiais a serem transpostos para outro registro – este sim o registro no qual tudo vai ser incorporado, uma espécie de língua franca quase, muito similar ao que uma série de estudos já mostraram em relação à música *pop* (ver Feld, 2000).

Ao separar técnica de Cultura, deixando-a no polo da Natureza por meio de princípios como aqueles estabelecidos pela *Harmonia Acústica*, Guerra-Peixe automaticamente a considera válida para todas as culturas e todas as épocas. Esse expediente lhe permite dar uma espécie de solidez a seu fazer musical, que passa a atravessar o plano da cultura – ou das culturas –, no qual, pelo mesmo mecanismo, são colocadas a música europeia de concerto, a música "folclórica" brasileira, a música popular urbana etc. No plano da cultura, então, fica a arte, que depende do uso ou da aplicação da técnica – mas não é o mesmo que isso –, e que o artista realiza segundo seu maior ou menor talento. A técnica – a própria palavra já contém essa conotação – seria, portanto, neutra, quase que apenas um meio para se chegar a um resultado artístico mais perfeito; não possuindo, entretanto, o poder de levar, só com o que tem a oferecer, um indivíduo qualquer a produzir uma grande obra de arte.[3]

De volta ao dilema

Guerra-Peixe percebeu que, sendo consequente com o que os modernistas nacionalistas pretendiam fazer, em algum momento se chegaria ao ponto em que seria preciso fazer escolhas entre referenciais discrepantes das tradições em contato (Cf. Barros, 2013, *Conclusão*). No limite, a partir do momento em que se estabelece um contato profundo com duas tradições na composição musical, vai se tornando cada vez menos possível subsumir uma à outra. Em diversos momentos se faz necessário, por exemplo, escolher entre seguir o senso de forma de uma tradição ou as necessidades expressivas da outra.

Guerra-Peixe decidiu fazer "música nacional", mas tentou se diferenciar de seus pares nacionalistas principalmente por meio da radicalização da proposta de pesquisar o que na época se entendia por folclore, levando isso ao ponto de afirmar que aqueles mesmos pares não conheciam grande coisa das tradições culturais do país (Cf. Barros, 2013, *Capítulo 1*). No entanto se por um lado isso lhe dava maior legitimidade como nacionalista, por outro significava correr o risco de apresentar uma música feita a partir de elementos que eram em grande parte desconhecidos do público urbano que consumiria sua arte, pois se os próprios compositores não conheciam tais formas culturais, muito menos as conheceria o público frequentador de concertos. Guerra-Peixe tenta cobrir a distância entre o folclore e o público, entre a música das manifestações populares e a música de concerto, utilizando uma técnica que se pretende neutra, pois esta valeria para qualquer cultura e ofereceria elementos para garantir a inteligibilidade e comunicabilidade independentemente de onde fossem aplicada.

É claro que nossas intuições sociológicas mais básicas nos lembram sempre que não faz sentido atribuir o malogro de bens culturais simplesmente a seus atributos estéticos. De maneira alguma estou propondo aqui que ignoremos o jogo de consagração e relações que tinha lugar entre os compositores brasileiros na metade do século passado (Barros, 2013, *Capítulo 1*)[30]. No entanto nosso trabalho não deveria ser excluir explicações em busca de um nexo fundamental. Muito pelo contrário, é preciso acumular explicações que façam jus à complexidade do fenômeno. No fundo Guerra-Peixe vai observando o edifício modernista ruir sob suas próprias contradições. Ao levar a sério a proposta de criar uma música de concerto brasileira – já uma forma europeia que aqui assume uma dimensão europeizante até na preocupação dessa música em ser nacional – começa-se paradoxalmente a perder a tradição europeia de vista. Vão-se abandonando um por um os elementos europeus até que, houvesse a clareza e o tempo para ir tão longe, e se começaria a perguntar sobre o porquê de fazer música de concerto, para a sala de concertos, com aqueles instrumentos.

[30] A discussão realizada aqui a respeito dos polos de Natureza e Cultura e a linha (móvel) que os separa deve muito, evidentemente, ao conhecido livro de Bruno Latour, *Jamais fomos modernos* (Latour, 2009).

Referências

Andrade, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

Barros, Frederico Machado de, *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição.* Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2013.

Botelho, A et al. (orgs.) *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

Feld, Steven. "The Poetics and Politics of Pigmy Pop" in: Born, G. & Hesmondhalgh, D. (eds.) *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Guerra-Peixe, César. *Carta a Curt Lange*. Recife: 08/10/1951. Acervo Curt Lange, UFMG.

Guerra-Peixe, César. Carta a Curt Lange. Recife: 09/06/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

Guerra-Peixe, César. *Carta a Curt Lange*. Rio de Janeiro: 02/07/1949. Acervo Curt Lange, UFMG.

Guerra-Peixe, César. *Entrevista a Sérgio Nepomuceno Alvin Corrêa*. 1986, transcrição cedida por Flavio Silva).

Guerra-Peixe, César. *Entrevista para a Funarte*. 26/06/1984, transcrição cedida por Flavio Silva.

Guerra-Peixe, César. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Vitale, 1988.

Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition*. Londres: Schott & Co., 1970, p. 188.

Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

Latour, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

Thomson, W. "Hindemith's Contribution to Music Theory". In: *Journal of Music Theory*, vol. 9, no. 1, 1965, 52.

Vilhena, L. R. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

A MÁXIMA DE ISIDORO: O SAMBA DE BUMBO COMO RAIZ NARRATIVA DA CANÇÃO PAULISTA[31]

Gabriel Caio Correa Borges
Doutorando de Ciências da Literatura da UFRJ
gabrielcaioborges@gmail.com

Resumo: Através da literatura comparada, o seguinte estudo tem por fim investigar a relação do rastro lírico do samba rural paulista, cuja musicalidade foi pesquisada por Mário de Andrade, com o cancioneiro da metrópole de São Paulo, com foco no samba moderno feito na cidade. Especificamente nos atentaremos para a declaração de uma das fontes de Mário de Andrade, Isidoro, que afirma que o samba para ser considerado como tal deve necessariamente estar relatando algum evento que haveria ocorrido. Tomando como ponto de partida essa consideração feita pelo experiente frequentador dos festejos de Pirapora, analisaremos os pontos de interseção dos fundamentos desse canto com as características da narrativa conforme traçados por Walter Benjamin. Nos enfocaremos no aspecto acerca da importância da narrativa no estabelecimento das tradições pré-modernas, no que não apenas estetiza o valor da experiência, mas também no papel do discurso para a transmissão dessa mesma experiência como um fator que interliga gerações dentro de uma mesma tradição; assim como renova esta pela abertura de seu significado entre os tempos. Tendo em conta essas faculdades teóricas, a comparação com o samba de bumbo não considerará somente a investigação dos aspectos fundamentais desse gênero, mas para compreender como sua herança viria a influenciar no cancioneiro paulista no sentido de estabelecer uma memória em uma metrópole marcada pela modernidade.

Palavras-chave: Narrativa, Samba, São Paulo.

Abstract: Using the comparative literature as the method, the follow study want to investigate the relationship between the trace of the rural samba from the state of São Paulo, wich musicality are researched by Mario de Andrade, and the songs from the state's capital, focusing on the modern samba made in that city. We will start by a declaration spoke by one of the Andrade's sources, Isidoro, wich assert what really characterize a samba is the report about something who really happened. Consider this declaration made by an experient member of the Pirapora festivals, we will analyze the intersection points between the elements of that chant with the narrative characteristics traced by Walter Benjamin. Focusing on the importance of the narrative in pre-modern societies, not only the aestheticization the value of the experience, also the role of the discourse in transmitting that same experience as a factor that interconnects generations inside the same tradition; wich are renewed by the opening of this meaning around the times. Using these theoretical faculties, beyond the comparison between the rural samba from São Paulo and the narrative, we will consider the patrimony of this tradition in the songs of the modern city of São Paulo.

Keywords: Narrative, Samba, São Paulo.

[31] O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil

1. Introdução

Durante sua administração do Departamento Municipal de Recreação e Cultura de São Paulo, Mário de Andrade, procedendo em conformidade com o populismo estético cultivado por ele como intelectual do modernismo, assim como pelo nacionalismo varguista, se ocupou da pesquisa acerca dos fazeres populares brasileiros espalhados pelo ao longo do território do país. Seus estudos partiam da premissa de que a miríade de fazeres qualificados a partir de uma base "folclórica" ou tradicional tem pontos em comum que revelariam a identidade nacional do brasileiro (NAVES, 2015). Conforme seu projeto de nacionalismo modernista, Mario de Andrade chamaria atenção para alguns fenômenos que permitiriam identificar a possibilidade de síntese, no qual destaca-se a dicção anasalada, que seria um ponto em comum do falar brasileiro por ser "encontrado em pontos distintos do território nacional, superando-se, dessa forma, os riscos da unilateralidade, isto é, de se tomar o todo (no caso, a cultura brasileira) pelo particular (o exótico)" (NAVES, 2015, p. 77). Contudo, dos estudos etnográficos produzidos durante esse período, o realizado sobre o samba rural paulista – também conhecido como samba de bumbo, ou samba de Pirapora – chama atenção não apenas pela leitura das peculiaridades do fazer buscando elementos coincidentes que o integrariam a uma unidade cultural, como também indica a aproximação de tal perspectiva com a questão da transição do rural para o urbano que vinha se costurando ao longo do século XX e que teria em São Paulo – nas relações da capital com as cidades vizinhas – o caso mais agudo de urbanização.

O samba de bumbo, mais do que demonstrar que São Paulo foi capaz de desenvolver uma forma de samba própria sem ter uma relação direta com a Bahia ou o Rio de Janeiro, é exemplar do alcance das características fundamentais da musicalidade de raiz afro-negra sobre diferentes pontos do território nacional, especialmente nas regiões rurais. Afinal, estão presentes elementos tradicionais dessa base como a síntese do lúdico com o artístico através da música, a lógica do canto e resposta e, principalmente, a estrutura rítmica na síncope. Mario de Andrade afirmaria a presença da síncope no ritmo do samba de bumbo, julgada por ele como pobre e com poucas variações, como da frequência da "formula rítmica básica da música nacional de origem 'negra'; a síncope de colcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo" (ANDRADE, 1975, p. 212). Posteriormente, utilizando da perspectiva etnomusicológica, Carlos Sandroni (2012) comenta a necessidade de superar os códigos da musicologia ocidental – cuja valorização da simetria serve de parâmetro aos pré-julgamentos de Mario de Andrade - para analisar a presença da síncope. Considera a alternativa do *tresillo*,

conceito formulado pela musicologia cubana, para caracterizar a síncope referencial da rítmica de raiz afro-latina, identificada pela assimetria e polirritmia.

Da forma como o samba de bumbo se caracteriza pela manipulação dessa base, ele fundamenta as características que lhe são peculiares como fazer. Além do já mencionado bumbo, responsável pelo andamento rítmico, o que se organizou a partir do andamento do *tresillo* na região de Pirapora procedeu em uma concepção única do samba como evento coletivo. Dessa formação merece atenção a importância narrativa em conjuntura com a estrutura rítmico-melódica na formação do fazer como elemento de sociabilidade e de integração a um festejo tradicional.

Para esse enfoque tomaremos como ponto enunciativo a concepção de Isidoro, veterano dos sambas de Pirapora e fonte de Mario de Andrade, do que caracteriza de fato o samba: "O negro se irritava afirmando que samba que não tivesse carreira historiando algum fato que se sucedeu, não era samba. Podia ser 'corrimá', jongo, batuque; samba é que não" (ANDRADE, 1975, p. 158). Semelhante noção oriunda da experiência no evento lúdico-musical identifica a associação da poética cantada dos sambas de bumbo com formações narrativas cuja função tradicional é a integração do individual ao coletivo. A importância dessa associação para a tradição formada no samba de bumbo é realçada quando é considerado seu legado; pois com o crescimento formidável da urbanização da capital de São Paulo, no que resultado no esvaziamento das regiões rurais, leva Mario de Andrade a observar que "as festas de Pirapora estão visivelmente em decadência, opinião geral dos que costumam frequentá-las" (ANDRADE, 1974, P. 147). Contudo, se a ascensão da modernidade urbana significou a quebra dos laços que justificam a tradição, a herança desta se ressignificou na canção paulista pela valorização da narrativa como resistência a mesma lógica que foi responsável pelo enfraquecimento do samba de bumbo. Este artigo pretende investigar a herança poético-narrativa do samba de bumbo na canção urbana paulista, no sentido de que ela possibilitou, em comunicação com os ascendentes fazeres urbanos, o surgimento de uma lírica que representasse e perpetuasse a cotidianidade dos subalternos da população paulistana.

2. Da narrativa e o canto

Se o postulado por Isidoro conota a afinidade do samba de bumbo pela narrativa na lírica, importa traçar o vínculo da narrativa com a tradição, no qual desempenhava a ligação da estética com a sociabilidade. Ao pensar essa relação, Walter Benjamin (2012) compreendeu que subjaz a narrativa o princípio da experiência. Ela diz respeito a noção de

comunidade que vigorava em tempos pré-modernos e cuja essência era a perpetuação do saber através das gerações. A experiência, que vincula pedagogicamente o mais jovem ao mais velho, é o que fundamenta a tradição como base da conjuntura social; ela é a memória como elemento agregador da coletividade.

Presente como parte necessária dessa tradição, a narrativa surge como portadora da experiência no discurso. Estruturada na palavra oral, o processo de estetização da experiência que origina a narrativa é significativo em seu papel mediador, pois é o responsável por conter e retransmitir a memória exemplar. Sua mensagem é representativa dos valores professados na comunidade, concomitante ao ciclo entre geração no qual se baseia também serve para renovar as interpretações e significados atribuídos ao contado.

> A informação só tem valor no momento que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que explicar-se nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos. Assim, Montaigne retornou a história do rei egípcio, perguntando: por que ele só se levanta quando reconhece o seu servente? Sua resposta é que ele "já estava tão cheio de tristeza que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas". É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: "O destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino". Ou: "muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei, o criado é apenas um ator" Ou: "as grandes dores são contidas e só irrompem quando ocorre uma distensão". Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. (BENJAMIN, 2012, p. 220).

Essa abertura no significado da memória que permite sua renovação entre as gerações é o que caracteriza a experiência e, consequentemente, fundamenta a semântica da narrativa. Também se mostra aberta para comunicar com as outras formas da tradição oral. Embora seja improvável que Benjamin tivesse em mente também as tradições da diáspora africana quando formulou seus excertos sobre a narrativa, os cantos colhidos por Mario de Andrade do samba de bumbo demonstram que o papel da lírica no estilo são exemplares da ligação do festejo tradicional com o repasse da experiência transfigurada em narrativa. A sentença de Isidoro é afirmativa em confirmar a importância do aspecto narrativo na poética do samba de bumbo, mas o testemunho de Mário de Andrade e de sua equipe permite comparar a tradição de Pirapora com os elementos que, segundo Benjamin, fundamentam à narrativa. Algo visível quando comenta sobre um dos sambas de Isidoro.

> Assim o seu primeiro samba se referia ao caso dum fazendeiro muito rico que repartiu sua fazenda entre os vintes e cinco filhos que tinha. Mas um deles, à medida que os outros iam recebendo as partes que lhes competiam, comprava-as dos manos. Assim, si cada um levou um pedaço, produto de sua venda de sua parte, um "levanto carnêro intêro", a fazenda que deveria ser repartida. (ANDRADE, 1974, p.158).

A proposta se assemelha a narrativa ao recuperar um acontecimento do passado e abrir seu significado ao evento presente. A abertura é feita exemplarmente através de uma funcionalidade pedagógica que a permite se conectar à subjetividade dos participantes. Dessa afinidade pela pedagogia que reside no ocorrido cantado é que se manifesta a experiência como justificativa da tradição para a coletividade. Ademais, a experiência também demonstra seu valor ao possibilitar na lírica a relação com o cotidiano; afinal, como bem demonstraram as considerações de Isidoro, a arte de "historiar um fato que se sucedeu" diz respeito a capacidade de rememorar a minucia do cotidiano como acontecimento cuja importância é considerada ao perpetuar a tradição no coletivo. No samba de bumbo essa proposta se organiza em um canto coletivo, na lógica de solo e coro, denominado pelos participantes, respectivamente de *carreira* e no *ponto.*

> O chamar de "ponto", cujo conceito de toada, melodia, me parece bem firmado, ao samba propriamente dito, é bem importante, pois parece indicar que os próprios negros distinguam o caráter paramelódico, musicalmente vago, da cantoria anterior do solista. A esta Isidoro chamava de "carreira". (ANDRADE, 1974, p. 157).

É da carreira que parte a proposta enunciadora que culminará no estribilho do ponto, este sendo geralmente um dístico, que por fim é o que caracteriza o samba de bumbo, pois é nele que reside o aspecto coletivo do fazer. O próprio caráter de prelúdio da carreira, no que deve desaguar no ponto, evidencia que o papel da poética de memória é precisamente resgatar nesta o seu valor no coletivo. A troca estabelecida no samba de bumbo é nada mais do que a solidificação da tradição em seu poder de sociabilidade. O fato de que a carreira tem um papel secundário em relação ao estribilho apresenta que o que move a narrativa poética enunciada pelo solista – que tem liberdade para estende-la até chegar no ponto – determina que esta deve referenciar a experiência como forma de valer o samba no canto do festejo.

3. Modernidade e resistência

Já na introdução para o seu estudo, Mario de Andrade demonstra certo pessimismo em relação ao futuro do samba rural paulista. Em tom de lamento, o intelectual repercute as notícias de que o evento entrava em gradual decadência; não apenas quanto a sua capacidade de servir como um agregador comunitário, mas também da ameaça de que estaria sendo reduzido a um pastiche turístico. "Não só o grupo era menor, como a liberdosa irreverência com que gente estranha, brancos da Capital, se intrometiam na dança, atrapalhava e desolava os dançadores verdadeiros" (ANDRADE, 1974, p. 146).

A constatação é relevante à época, pois as tensões entre modernidade e tradição entravam em um momento agudo. A cidade de São Paulo atravessava um formidável

processo de urbanização que a converteu na capital de resquícios coloniais a mais moderna e populosa das metrópoles brasileiras. A escalada que essa modernização teve como uma de suas consequências mais notáveis a quebra não apenas com o passado baseado no agrarismo, mas também com qualquer formação de memória sobre o espaço; algo bem examinado por Levi-Strauss que entendia a cidade de São Paulo como uma das metrópoles "eternamente jovens, jamais são saudáveis, porém." (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 92).

Das consequências que essa modernização teve nas relações do rural com o urbano, as migrações contribuíram para o fortalecimento da cidade de São Paulo como aglomeração espacial e enfraqueceu a vizinhança agrária. No que isso implica sobre as tradições como as dos festejos de Pirapora, ao já mencionado esgotamento considerado por Mário de Andrade soma-se ao êxodo dos agrupamentos afro-brasileiros paulistas do campo para a cidade. A chegada de tal grupo a cidade, como demais provindos da sociedade rural, decorreu no choque da tentativa de manutenção dos laços comunitários em um meio marcado pela fragmentação e dissolução. Evidentemente a ação diluidora da modernidade urbana sobre as estruturas comunitárias provindas do rural e a resistência em mantê-las há de impactar na continuidade de suas tradições. No caso do samba de bumbo, a tentativa de reorganizá-lo no espaço urbano, embora não resulte na reprodução do festejo na nova conjuntura, vai levar a formações interessantes no samba em São Paulo; assim como da própria canção feita na cidade. Às dissoluções e reordenamentos que passam as organizações comunitárias em uma cidade em constante mudança, soma-se também sobre a tradição o contato com os sambas provindos do Rio de Janeiro; estes não apenas beneficiados pela política cultural varguista, que alçou o gênero carioca ao status de música unificadora nacional, mas cuja encarnação mais moderna, o samba do Estácio de Sá, comunga com os anseios das populações urbanas. Refundando a polirritmia do samba, criando uma estrutura mais complexa que a tradicional do *tresillo,* fundamentada em um ciclo rítmico de "16 colcheias, segmentadas em grupos de 7 e 9" (SANDRONI, 2012, p.35), o samba oriundo do Eustácio não apenas revolucionou o gênero musicalmente, como modificou a relação do samba com o lúdico através da criação das Escolas de Samba. A musicalidade do samba de bumbo, que já tentava se renovar no espaço urbano incorporando formas organizacionais provindas do samba carioca como os cordões (BRITTO, 1980), foi definitivamente eclipsada pelo samba que segue os parâmetros da Estácio de Sá, difundido maciçamente pelo rádio. Contudo, a difusão desse samba de matriz carioca em São Paulo também foi eficaz devido à participação de personalidades das camadas subalternas paulistanas em levar a novidade do Rio de Janeiro para sua realidade, no qual cabe destaque a figura de Madrinha Eunice, que fundou a pioneira escola de samba de

São Paulo, a Lavapés, depois de manter contato com os sambistas do Rio de Janeiro (MORAES, 2000).

Superficialmente a consagração do modelo das escolas de sambas cariocas em São Paulo serviria para solidificar o apagamento da tradição rural paulista na cidade. Mas o fato de que seu surgimento esteja ligado a setores das camadas afro-paulistanas em reorganizar no fazer o sentimento de comunidade leva a uma relação mais complexa com a tradição. Como rememora Ieda Marques de Britto (1980), a própria Madrinha Eunice, concomitantemente a sua liderança na escola de samba de Lavapés, também participava com frequência das festas de Pirapora. A posição flexível de sua personalidade é significativa de que, embora o gênero em si do samba de bumbo tivesse decaído na cidade, sua herança não apenas influencia nos modernos sambistas de São Paulo como seria também referenciada por eles. Exemplar desse resgate é Geraldo Filme, um dos sambistas mais destacados de São Paulo, que faz questão de ressaltar o diferencial do samba produzido em sua cidade para com o originário do Rio de Janeiro

> É diferente (o samba paulistano) no andamento, no peso do samba; o nosso vem daqueles batuques, daquelas festas... rurais, festas que eram dadas por escravos quando tinha boas colheitas, de corte de cana, boas colheitas de café; então era dada aquelas festas para os escravos, na qual eles se manifestavam com aquelas danças, com aqueles... era batuque, é umbigada, vários tipos de manifestação que se assemelha muito ao Maranhão. Como se faz em São Paulo, o batuque nosso aqui, lá eu acho que eles chamam de tambor de criola é a mesma coisa... no tocar e no dançar é igualzinho. O batuque nosso que vira pra umbigada... o samba de lenço (FILME apud AZEVEDO, 2006, p. 128).

A busca por essa raiz no antepassado rural é a operação memorialística que busca sintetizar a herança do samba rural com a forma do samba moderno. Resgatar a memória do samba de bumbo é também reconfigurar o fazer como resistência ao poder diluídos da modernidade sobre o passado e a sociabilidade. Mas, nesse papel de refortalecimento, a herança de bumbo é especialmente preciosa não apenas como memória, mas para uma readequação geral da mesma dentro do fazer. Nisto entra o papel narrativo da lírica que o samba moderno paulistano reemerge não apenas proporcionar alguma memória ao cotidiano subalterno de São Paulo, como também conecta-lo ao todo das memórias soterradas não apenas pela modernidade, como também da própria história regida pelo prisma dos vencedores. Sambistas como o próprio Geraldo Filme trabalham com esse procedimento no que combina o artístico com o ético, estruturando a narrativa na canção ao conectar o passado afro-negro com a condição urbana moderna de São Paulo; algo que é explicitado no samba de enredo "Praça da Sé, sua lenda, seu passado", que rememora a história do escravo Tebas.

> Tebas, negro escravo, profissão alvenaria
> Construiu a velha Sé, em troca da carta de alforria

Trinta mil ducados que lhe deu Padre Justino
Tornou seu sonho realidade, dai surgiu velha sé
Que hoje é o marco zero da cidade
Exalto no cantar da minha gente
A sua lenda seu passado seu presente
Praça que nasceu do ideal, e praça escravo e praça do povo

Vamos na Sé que hoje tem samba de roda
Velho relógio, encontro dos namorados
Me lembro ainda do bondinho dos tostão
E engraxate batendo na lata de graxa
E camelô fazendo pregão, o tira-teima do sambista do passado
Bixiga, Barra Funda e Lavapés, o jogo da tiririca era formado
O ruim caía e o bom ficava de pé
No meu São Paulo o lelê era moda
Vamos na Sé que hoje tem samba de roda (FILME apud AZEVEDO, 2006, p.113).

Como samba de enredo essa canção de Geraldo Filme tem uma composição curiosa. Como um exemplar costumas do gênero, a primeira estrofe é repetida duas vezes, um solo, outra por um coro. Mas a segunda estrofe é realizada por um canto solo cujo dístico final é repetido pelo coro como estribilho, procedimento semelhante ao jogo de corrimá e pontos do samba rural. Embora dentro das limitações que o gênero adotado impõe, reproduzir os esquemas herdados de Pirapora auxilia não apenas no fortalecimento da impressão narrativa da música, como demonstra que a ideia de contar uma história através da canção é devedora de uma tradição que é ressignificada nos fazeres modernos.

A influência dessa síntese entre o samba moderno e a herança da tradição não se limitaria aos sambistas diretamente ligados as comunidades afro-paulistas, se transformando em uma marca do samba paulistano em geral. Nada é mais exemplar dessa formação que a presença dela nas composições do sambista mais famoso da cidade: Adoniran Barbosa. Caipira descendente de italianos, Adoniran, cujo nome verdadeiro era João Rubinato, era bem mais próximo do meio radiofônico paulistano do que das escolas de samba comunitárias da cidade, e por samba estava mais alinhado em suas influências a matriz carioca do que a tradição rural paulista. Mas de suas composições, cuja relação serve como crônica dos subalternos da cidade de São Paulo, é interessante como a estrutura de algumas delas identificam o rastro lírico do samba de bumbo na conjuntura entre estrutura e mensagem narrativa. Algo bem evidente em "Saudosa Maloca" onde a desventura dos três vagabundos que constroem seu teto para logo ser demolido pelo poder proprietário do terreno é narrada em um canto poético solo, tal como as carreiras, para desaguar num dístico lamentoso que há de ser repetido como estribilho até o fim da canção, proximidade com os pontos.

Da influência do jogo de carreira e ponto no moderno samba paulistano, sua emulação se limitaria a este meio no que influencia sambistas como Filme e Adoniran. Mas o resgate da

memória da cidade através de um procedimento narrativo prosperaria no cancioneiro relacionado à metrópole ao ponto de se configurar como parte de sua identidade. De artistas tão diversos como Tom Zé e Itamar Assumpção, cantar sobre São Paulo significa registrar os momentos de uma cidade em constante mutação, para que a poética representativa dos tempos onde foram formuladas possa se conectar não apenas com os ouvintes presentes, como também estabelecer uma identificação com os ouvintes futuros e referenciar o passado dentro de uma modernidade que insiste em apagá-lo.

Referências

AZEVEDO, Amailton Magno. "A Memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-Áfricas e, São Paulo". Tese de Doutorado – PUC/SP, São Paulo, 2006.

ANDRADE, Mario de. "Aspectos da Música Brasileira". 2ª edição. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro. 1975.

BENJAMIN, Walter. "Obras Escolhidas Volume – I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura". Walter Benjamin tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7º edição. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BRITTO, Iêda Marques. "Samba na cidade de São Paulo (1900 -1930): um exercício de resistência cultural". São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Trites Trópicos". Claude Levy - Strauss tradução Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo". In Revista Tempo, n°10. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. "A canção brasileira: leituras do Brasil através da música" Santuza Cambria Naves organização Fr ederico Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SANDRONI, Carlos. "Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)". 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Trocas Culturais entre os grupos *Veraju* e *Ñemongo'i*: Uma experiência musical com o povo Kaiowa

Graciela Chamorro

Resumo: Este artigo reflete sobre as interações e trocas culturais vividas por um grupo não indígena, *Veraju*, sob minha coordenação, e outro Kaiowa, *Ñemongo'i*, sob a liderança de Ifigeninha Hirto, no âmbito das ações relacionadas com o espetáculo *Mborahei Rapére*, 'Pelas trilhas do canto'. Iniciamos com o relato da experiência. Na sequência, fazemos uma análise das trocas culturais experimentadas, tendo como referência alguns pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral levantados por Richard Schechner.

Palavras-chave: Povo kaiowa; música kaiowa; troca cultural.

Abstract: This article reflects on the cultural exchange that occurs between the group *Veraju*, not indígenas, under my coordination, and the group Kaiowa *Ñemongo'i*, lead by Ifigeninha Hirto. The starting point is the account of the experience of interaction related to the *Mborahei Rapére* show, 'Along the trail of singing'. From the lived experience, we will make an analysis of the experienced cultural exchange. Our theoretical reference are some contact points between anthropological and theater thinking, as raised by Richard Schechner.

Keywords: Kaiowá people; Kaiowá music; cultural Exchange.

Histórico

As comunidades kaiowa em situação de acampamento, da região da grande Dourados - MS, muitas vezes se apresentam à sociedade não indígena através de seus cantos e suas danças. Isso indica que refletir sobre essa prática é se ocupar com algo central para essas comunidades, tentar conhecê-los a partir daquilo que eles propõem.

Foi assim, que de 2012 a 2014, os acampamentos de *Itay Ka'agwyrusu* e *Gwyra Kambiy*, Município de Douradina – MS, foram integrados no projeto de Extensão "Cantos e Danças" financiado pelo MinC e coordenado pela professora Carla Ávila, da UFGD. O projeto culminou com a gravação do CD *Ñemongo'i*, uma produção artesanal de mil CDs, com 49 faixas, que reúne uma seleção de cantos e rezas kaiowá desses dois acampamentos e de outros dois grupos das aldeias de Dourados.

O projeto visava apoiar os grupos de canto indígenas e incentivar a interação e troca cultural. O apoio consistiu em idas semanais às comunidades e participação dos ensaios. A equipe da universidade era recebida com cantos e na sequência integrada no "ensaio". Partilhava com os cantores e as cantoras um lanche, tirava fotos, filmava e oferecia um espaço para conversa, brincadeiras, desenhos, oficinas de pintura. Muitas histórias foram partilhadas, pessoais e da comunidade, histórias motivadas pelos próprios cantos e pelas perguntas.

Tentamos estabelecer uma relação de mão dupla com as comunidades. Nós aprendíamos suas músicas e o que elas quisessem partilhar; em troca, atendíamos suas demandas no âmbito do projeto, entre elas, leva-las à cidade para cantar. A experiência rendeu um trabalho de conclusão de curso de duas pessoas integrantes da equipe e uma peça teatral: "*Ára Pyahu* [Tempo-espaço novo]: descaminhos do contar-se", encenada pelo coletivo *Mandi'o* [Aipim].

Da interação propiciada pelo projeto "Cantos e Danças" surgiu o projeto "Música Indígena no Palco", em 2015, com financiamento do Fundo de Investimentos Culturais do município de Dourados, o que permitiu contar com a direção musical de Magda Pucci. Pretendíamos montar com não indígenas um espetáculo com cantos e danças indígenas arranjados para o palco "convencional", mostrando assim as possibilidades cênico-musicais dos cantos e relatos indígenas.

O espetáculo "Música Indígena no Palco" estreou em Dourados em dezembro de 2015, e reestreou em 2016 sob o nome "*Mborahéi Rapére* – Pelas Trilhas do Canto", com uma dramaturgia mais elaborada, novas partes cênicas e novos cantos. O grupo passou a se chamar *Veraju*, termo que alude à 'boa' *-ju*, 'luz' *vera*, dos relâmpagos. Todas as 16 pessoas integrantes do grupo cantam e tocam um instrumento musical: maracas, bastões de ritmo, baixo, violão, flauta, alfaias, congas e xilofone, bem como objetos para criar uma paisagem sonora.

O grupo *Ñemongo'i* integra o espetáculo com uma dezena de músicas, algumas delas encenadas por iniciativa dos próprios integrantes. Neste texto gostaríamos de compartilhar a experiência de interação e troca cultural entre estes dois grupos, durante as atividades realizadas em campo e no palco.

O deslocamento do canto de uso ritual para o canto cênico

De acordo com Richard Schechner, um dos pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral é a transformação do ser (permanente) ou da consciência (temporária). Performances em diferentes culturas promovem essas transformações. A partir da transformação temporária, que ocorre no momento da performance, o performer conecta dois reinos da experiência: a existência contingente e a existência transcendental, pois o performer nunca deixa de ser ele mesmo no momento em que se torna outros. Em suas palavras, ele é a soma de "eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida" (Schechner, 2011, p. 215).

Em nosso espetáculo, iniciamos com dois cantos: *Inhesungatu Aráva* e *Yvy oñemongo'i va'ekue*. Essa forma de iniciar o espetáculo remete à prática kaiowa, de recepcionar os visitantes com cantos, especialmente em dias de festa. O grupo anfitrião sai ao encontro dos visitantes cantando uma música de sua comunidade, enquanto o grupo visitante se aproxima entoando um outro canto. Em nosso espetáculo, de forma análoga, reproduzimos o ritual, quando dois grupos de cantores e cantoras se encontram, cada qual entoando seu canto:

Grupo 1:
Iñesungatu Aráva, (2x)
Chemboguahu Aráva (2x)
Dança bem quem [que vive no] tempo-espaço
Quem [que vive no] tempo-espaço me faz cantar [chorar]

Grupo 2:
Yvy oñemongo'i va'ekue (2x)
Itymby oñemongo'i va'ekue (2x)
No passado, a terra dançava-cantava [sua palavra] (2x)
No passado, os cultivos [o milho] dançavam-cantavam [sua palavra] (2x)

O etnônimo *Kaiowá* se origina de *Ka'agua* e significa "[gente] da mata". Como assim "da mata", se a mata sul-mato-grossense onde mora o povo Kaiowá foi desmatada em até 95% em alguns lugares? Por meio do canto ritual, a pesar do desmatamento, esse povo continua se afirmando como sendo "da mata". Ele se entende como morador de uma mata simbólica que se mantém real pelo poder da palavra, pela força conspirativa dos cantos e das rezas. O canto ritual transforma a consciência indígena ao lhe conectar com o universo mítico, com os donos e as donas protetoras dos seres, *Tekojára*.

Já para nós, não indígenas, esses cantos não têm a mesma força mítica ancestral. Mas eles também nos tocam, como poesia e música que despertam outros sentidos e outras potências, transformando também nossa consciência por meio da sua força poética e sonora. Durante a performance, nossos corpos são atravessados pela música indígena. A vocalização de seus cantos propõe sonoridades que ativam ressonadores corporais que não usamos em nosso cotidiano e a força poética de sua mitologia ativa nossa imaginação.

Estas diferenças marcam, na origem, a performance do *Veraju* e a performance do *Ñemongo'i*. Mas essas diferenças são também, como define Schechner, um ponto de contato,

pois tanto no canto ritual quanto no canto cênico há transformação da consciência. De modo que quando participamos de rituais indígenas ou quando os Kaiowa sobem ao palco conosco, estamos realizando trocas culturais, contaminações, que fazem com que experimentemos, de alguma forma, o significado do canto ritual e que também os indígenas experimentem a sensação e a aventura de estar em cena.

Grupo Ñemongo'i e Veraju durante a apresentação na Escola Municipal Indígena "Joãzinho Karape", TI Panambi, Município Douradina, 4 de dezembro de 2015. Foto: Raique Moura

A narrativa, a duração, a intensidade

Para Schechner (2011, p. 219), a intensidade da performance pode ser totalmente baixa ou totalmente alta. A primeira é semelhante a um transe que se alcança pela acumulação de padrões de intensidades. Schechner relata uma experiência organizada no contexto de uma pesquisa artística. A experiência consistia na "dança noite a dentro" de grupos integrados por 8 a 25 pessoas, em círculo, no sentido anti-horário. Ele descreve a sensação de transe e de perda momentânea da consciência de si, do tempo e do espaço e nomeia essa experiência como "intensidade totalmente baixa", opondo-a a uma "intensidade totalmente alta", característica de performances que ele associa a um culto pentecostal ou à encenação de Macbeth. A intensidade totalmente alta seria majestosa, estrondosa e mais comum na cultura ocidental.

Aplicando a experiência realizada por Schechner à *Avatikyry* 'Festa do milho novo' identificamos semelhanças. No primeiro dia desta festa, dança-se em círculo, também em

sentido anti-horário, do pôr do sol ao nascer do sol, enquanto o rezador entoa um longo canto. Em 2016, participamos da *avatikyry* no acampamento Itay. Por algumas horas, caminhamos, em círculo, ao redor de uma vasilha cheia de chicha e experimentamos uma sensação muito parecida à que Schechner descreve como "intensidade totalmente baixa":

> a acumulação-repetição ergue os performers, e frequentemente os espectadores também, em um transe extático. Em uma acumulação (...) a mente do espectador sintoniza em variações sutis que não seriam detectáveis em uma estrutura na qual a atenção é dirigida para o desenvolvimento melódico ou narrativo. (SCHECHNER, 2011, p. 219)

Integrantes do Veraju dançando com os indígenas durante a festa do milho, em maio de 2016 na TI Panambi, Município Douradina. Foto: Caroline Leduc.

Após a experiência, nós nos questionamos se a nossa presença alterou o ritual e, se o fez, em que medida. As pessoas da comunidade, porém, disseram que nossa presença não alterou o curso nem o valor da festa. Seguem a pergunta e a resposta, durante conversa gravada em 14 de maio de 2016:

> - Nós viemos em doze pessoas, de fora. Às vezes a gente se preocupa porque é muita gente de fora, não atrapalha isso [a festa de] vocês?
> - Não, é o mesmo ritual, não tem como [ter] diferença. É tudo... nós somos... tudo igual. Dança tudo igual, conversa tudo igual, então não tem diferença. É como vocês também: vocês conversam, ficam rindo, é tudo igual. Então não tem diferença um com o outro.

Reconhecemos nessas palavras que a festa no milho é hoje uma oportunidade de superar diferenças e desigualdades e propiciar uma experiência ritual de "iguais". A nossa percepção do longo canto, num entanto, permanece diferente. Para nós, o canto mantém por

longos períodos a mesma estrutura melódica e rítmica, o que juntamente com a repetição dos versos da longa história nos resulta relativamente monótona. Esse mesmo padrão se percebe também em outros cantos do espetáculo *Mborahéi Rapére*, razão pela qual, na composição dos arranjos[32] para o nosso espetáculo, sentimos a necessidade de mudar a intensidade das canções indígenas, pois nossa intenção era leva-las ao palco através de um espetáculo cênico-musical a ser apresentado para um público não acostumado à música indígena, que poderia lhe resultar monótona.

Nesse sentido, segue o exemplo do canto: *Opyrû, opyrû, opyrûta Verami* que literalmente se deixa traduzir por: Pisa, pisa, pisará Verami. Na versão original, o canto é entoado pela comunidade numa única melodia durante 3 minutos, com acompanhamento da maraca e do bastão de ritmo tocado contra o chão.

O arranjo executado pelo Veraju incluiu variações melódicas e a narrativa mítica alusiva à ideia evocada no canto; o ritmo da música foi modificado e distribuído nos vários instrumentos; à linguagem corporal coube dramatizar alguns aspectos da mensagem do canto, o que pode ser acompanhado no vídeo [dos minutos 3:21 a 9:06] do show de 5 de dezembro de 2015: https://www.youtube.com/watch?v=PzL0LtAbqXU

Se, por um lado, nosso arranjo transforma a música original especialmente na sua intensidade, a comunidade kaiowa com quem aprendemos o canto julgou positiva essa transformação. Em suas palavras: "o arranjo expressou muito bem o grande desejo de Verami, de voltar a firmar seus pés sobre a terra e se erguer, para que haja lugar para todas as pessoas" (Depoimento recolhido no Acampamento Itay, 18 de dezembro de 2015). De modo que não nos surpreendeu quando seis meses mais tarde o grupo começou a ensaiar o arranjo que nós havíamos apresentado. Nas palavras de sua dirigente: "Cantando desse jeito dá para acreditar que Verami voltará a pisar sobre a terra" (Depoimento recolhido no Acampamento Itay, 10 de junho de 2016).

Nessa mesma ordem, pouco tempo depois, o grupo Ñemongo'i "guaranizou" uma música não indígena bastante melódica. A melodia é da canção *The sound of silence*, com a qual é cantado o Pai Nosso na "Missa Sertaneja" (versos 81 a 87) http://pt.slideshare.net/josevieira68/missa-sertaneja-cantos. A canção é entoada em Kaiowa, como pode ser observado na gravação feita durante um ensaio na comunidade Itay em 12 de junho de 2016.

[32] A maior parte dos arranjos vocais e instrumentais foi produzido por Magda Pucci, levando em conta para tal também as propostas e ideias das pessoas integrantes do grupo.

https://www.facebook.com/julianabadue/videos/g.475650132614801/1436428926382929/?type=2&theater.

81. Pai Nosso - Melodia (É Por Você Que Canto) Ó Pai Nosso, Tu que estás nos que amam a verdade Que o reino que Ele prometeu Chegue logo aos nossos corações 82.Que o amor que Seu Filho nos deixou, ó Senhor Esteja sempre conosco! 83. Que o pão da unidade Cristo: dai-nos caridade e esqueça que fizemos mal. Prometemos também perdoar 84. Não permitas cairmos em tentação, ó Senhor E tem piedade do mundo! PAI NOSSO QUE ESTAIS NO CÉU, SANTIFICADO.... 87. E tem piedade do mundo! E tem piedade do mundo! E tem piedade do mundo!	*Ñemongo'i* *Ñemongo'i oñepyrû* *Nhanderu ohovasa* *Omongarai ichupe kuéra* *Omanhã meme nhande rehe* *Ohaihu* *Ñemongo'i, mboraihu, ñemongo'i* *Oguerekóva mboraihu (4x)* *Oguerekóva mboraihu* *Ohasa jepy'apy, vy'a re'y* *Ikatu ou che ho haguã* *Ikatu ou oipytyvõ haguã* *He'ýi kuérape* *Ikatu oipytyvõ he'ýi kuérape* *Omanhã meme nhande rehe*	Canto-dança (Retradução da "tradução" kaiowa) O canto-dança inicia Nosso Pai abençoa E batiza a todos e todas Olha sempre por nós Ama Canto-dança, amor, Canto-dança Quem tem amor (4x) Quem tem amor Passa preocupação e tristeza Pode vir para me levar Pode vir para ajudar Sua Grande família Pode ajudar sua vasta descendência E olhar sempre por nós.

Como pode ser visto na 3ª. coluna, o grupo não traduziu a canção original, escreveu seu próprio texto para a melodia. Exalta o canto-dança. Fala em Nosso Pai, mas não em Jesus Cristo. Nosso Pai é alguém que pode vir para levar ou para ajudar seus inúmeros descendentes, pelos quais ele sempre olha. A palavra central do texto em Kaiowa feito pelo grupo é *ñemongo'i*, que também é o nome do grupo e que é geralmente traduzido por canto-dança, com base nas ideias que fundam o termo: movimento e som.

O aprendizado, o ensaio, a apresentação, a avaliação

De acordo com Schechner, a sequência total da performance vai muito além do momento da apresentação, tanto no contexto ritual quanto no contexto cênico. Ele identifica sete partes: treinamentos (aprendizado), oficinas (momento criativo), ensaios, aquecimento, performance, esfriamento e balanço. Notamos, em nossas trocas com o grupo Ñemongo'i, que as referências teóricas e práticas dessas "partes" são diferentes de um grupo para o outro.

Enquanto a maioria de nós se familiarizou com a linguagem cênica e musical por meio da educação escolar, os kaiowá aprenderam por médio da socialização, observação, oralidade, atenção auditiva e imitação. É interessante observar a relação das avós com seus netos e netas, como o fazem Neusa Pedro (79) e Merina Pedro (87).

Por outro lado, essas relações não são livres de conflito. No Itay, por exemplo, presenciamos momentos em que a mestra Merenciana foi interrompida e censurada por

parentes por não se ater ao combinado quanto ao número de repetições e solos em determinada canção. A lógica da oralidade das pessoas mais velhas tinha cedido lugar à liderança de cantoras e cantores mais jovens, interessadas numa condução mais diretiva e em sintonia com interlocutores não indígenas. Também percebemos certas prescrições mais êmicas relacionadas aos cantos. Neusa Pedro, por exemplo, reagindo à nossa sugestão para as jovens cantarem com mais intensidade a saudação ao Sol, disse: "Só as mais velhas podem cantar alto, com toda a voz; as mais novas só podem ajudar as 'Nossas Mães' a levantarem sua voz". E assim, ambos os grupos vão trocando saberes e conhecendo diferentes formas de acessar e construir conhecimento.

Em nosso grupo, os ensaios costumam ser mais técnicos, pois trata-se claramente para nós de um momento preparatório e, por vezes, difícil de ser agenciado. Ocorre, por exemplo, nos questionarmos se há ou não necessidade de um ensaio, tendo em vista a proximidade ou não de uma apresentação. Frequentemente, ocorrem momentos de atrito e de cobranças no grupo, motivados por faltas ou atrasos de alguns integrantes.

Já entre os indígenas do grupo *Ñemongo'i*, notamos que o ensaio é menos um momento preparatório do que um momento de encontro e reunião comunitária que tem valor em si mesmo, haja ou não uma apresentação em vista. É impensável para a comunidade ensaiar um canto ritual, e assim o grupo *Ñemongo'i* faz de seus ensaios conosco uma espécie de ritual, com momentos claros de recepção, saudação e apresentação das músicas selecionadas pelo grupo para esse dia. Depois de repetirmos com eles os cantos, abre-se o espaço para a conversa, quando podemos fazer sugestões ou perguntar pelos significados dos textos cantados. Chega então a hora de cantarmos novamente, encerrando o ensaio, fazendo a bênção e desejando bom retorno.

O termo 'aquecimento', *ñemboaku*, em língua kaiowa tem a mesma raiz *–aku* presente em *jekoaku*, que significa 'estado de ser crítico, quente' e 'perigoso' quando ligado a gravidez, nascimento, doença, passagem da infância para vida adulta e da vida para a morte. É provável que essa associação esteja presente no grupo *Ñemongo'i* quando deve se deslocar e apresentar suas músicas a não indígenas na universidade ou num teatro. Nesse contexto, podem surgir tensões e problemas de ordem prática a resolver.

Nesse sentido, a associação de *ñemboaku* com *jekoaku* pode estar também na ansiedade que resulta dos conflitos entre indígenas Kaiowa e Guarani e a sociedade não indígena, pois cantar fora da comunidade é de certa forma um momento de exposição e de risco. Em junho de 2016, quando realizamos duas apresentações dos grupos Veraju e Ñemongo'i no Teatro Municipal de Dourados, estávamos vivendo um momento de grande

tensão, pois um grupo indígena da Reserva Indígena de Caarapó havia feito uma retomada, ocupando uma fazenda vizinha. A repressão não se fez esperar, resultando na morte do agente de saúde local e em uma dezena de feridos, além de perdas materiais como bicicletas e motos.

Dias depois desse enterro, outros grupos indígenas fizeram outras retomadas, escalando-se a tensão na região. Cantar em público nesse contexto numa cidade vizinha dependente do agronegócio, era de fato tenso e perigoso.

Por essa e outras razões, tentar implementar as práticas de aquecimento das artes cênicas nos ensaios podem parecer estranhas ao grupo indígena. Mesmo assim, realizarmos um aquecimento juntos, antes das apresentações. Na verdade, o que era "aquecer" para nós equivalia a "esfriar" para os Kaiowa. Aquecer deve ser suplantado por esfriar. Como disse D. Floriza, trata-se de pedir *ñande rete emboro'y* 'nosso corpo esfria'.

Uma das integrantes do *Veraju* conduzindo o aquecimento no palco, minutos antes da apresentação.
Foto: Raique Moura

Para a apresentação alternada dos dois grupos, nenhum dos grupos ficou no camarim; cada um aguardou o momento de entrar em cena na plateia. Como a apresentação começou com o *Veraju*, o Grupo *Ñemongo'i* já estava acomodado nas primeiras fileiras do teatro, no momento em que o público entrou. Nós também descemos para a plateia quando os indígenas subiram ao palco. De alguma forma essa formação emula a forma de recepção dos grupos de canto na aldeia: um de frente para o outro.

Grupo *Ñemongo'i* no palco do Teatro, no momento de sua apresentação.
Foto: Raique Moura

Grupo *Veraju* na primeira fileira da plateia, assistindo ao *Ñemongo'i*
Foto: Raique Moura

No meio do espetáculo, as pessoas adultas do *Ñemongo'i* desceram do palco, as crianças permaneceram e a elas nos juntamos para cantar a canção mbyá *Nhamandu*. Ao som de uma percussão corporal e acompanhados pelos instrumentistas, o fizemos num clima de descontração e brincadeira.

Momento de descontração ao som da canção *Nhamandu* – Foto Raique Moura

Este momento de integração se repete no final do espetáculo quando todo Ñemongo'i sobe ao palco para cantarmos e dançarmos em círculo a última canção *Jaropapa*.

Jaropapa (3x) iku'akuaha poty jaropapa

'Contamos (3x) sobre a flor que enfeita o adorno de sua cintura'

Cantando *Jaropapa* 'Contamos' – Foto: Raique Moura

A *performance* propriamente dita é a apresentação, que para o grupo Ñemongo'i era um "enfrentamento". No caso de dançar e cantar em rituais nas Terras Indígenas já demarcadas, tudo é mais tranquilo. Contudo, dançar e cantar nos acampamentos é inseguro, pois os indígenas temem ser perturbados por pessoas contrárias à luta kaiowa pela demarcação de suas antigas terras, hoje propriedades de particulares. Em si, as ocupações e as retomadas geram um estado de crise, apoquentado, que deve ser contravertido, esfriado,

mboro'y, como já dito. Há cantos especiais para isso. O *balanço* depois das apresentações e dos rituais consiste sobretudo na rememoração do acontecido, na avaliação da repercussão das performances para os performers e para a comunidade.

Os seis pontos de Schechner terminam com a pergunta: "Como as performances são geradas e avaliadas?". Entre nós outros, a avaliação passa geralmente pelo que gostamos ou não das nossas performances e dos outros. Os indígenas em geral não dizem que não gostaram, nós ao contrário, tendemos a dizer. Temos, contudo, o cuidado de não expressar juízos puramente valorativos sobre a atuação dos indígenas em seus rituais. É importante diferenciar o que é nossa percepção e gosto da conclusão, de uma análise que tenta compreender os cantos, as rezas, as danças e os rituais indígenas no contexto cultural e no difícil momento histórico vivido pelo grupo.

Quanto à avaliação propriamente dita, nós entendemos que nos cabe ouvir com atenção as avaliações dos performers indígenas. Nas palavras de alguns: "Cantar faz bem à gente, o sorriso, a decisão de assumir a cultura, mostrar a cultura fora da comunidade, reintegrar a música na vida, enfrentar a vergonha que os índios têm diante dos não indígenas, sentir aquele friozinho na barrinha antes de subir ao palco... tudo isso foi bom e a gente encarou, pois estávamos juntos e nos dávamos apoio". Ainda sobre a avaliação, cabe dizer que os indígenas hoje utilizam o *facebook* para publicar suas experiências, como pode se observar abaixo.

Nas palavras de Júnia Pereira, uma das integrantes do grupo Veraju, a participação do grupo Ñemongo'i deu sentido ao espetáculo Mborahéi Rapére:

> A coexistência de dois grupos cantando quase as mesmas canções, mas a partir de dois pontos de vista, dois lugares de enunciação diferentes e, no entanto, absolutamente complementares, foi muito bonito. Fazer as duas apresentações no mesmo espetáculo modificou radicalmente o sentido que poderia ter cada apresentação feita de forma isolada. Ficarmos na plateia observando e escutando os cantores e as cantoras indígenas nos impressionou profundamente. Isso nos oportunizou perceber o potencial sonoro, a força vocal, os ressonadores e a beleza cênica daqueles corpos que não representavam mas deixavam transparecer o que eles eram. Para os nossos parceiros e as nossas parceiras indígenas, por sua vez, reconhecer seus cantos nos instrumentos de corda e de sopro, nas nossas vozes e nos movimentos de nossos corpos parece ter sido também uma experiência incrível, única.

Considerações finais

Esta experiência propiciou para nós, indígenas e não indígenas, a percepção das possibilidades sonoras e cênicas da música indígena. Do estranhamento inicial surgiu uma empatia que foi fundamental para a adesão dos indígenas ao projeto proposto, para a relação com os não indígenas que eles mal conheciam. Nesse sentido, é importante frisar que sua colaboração ou entrega em algum projeto será proporcional à maior ou menor possibilidade

de relação percebida por eles nos outros. Da nossa parte, há muito tempo desejávamos levar a música indígena ao palco, mas por escrúpulo não tínhamos proposto antes. Nesse sentido, a experiência de criação, ensaios e apresentação foi muito positiva e enriquecedora para ambos os grupos.

Em termos do espetáculo em si, realizar a performance alternada dos dois grupos, um de frente para o outro foi muito enriquecedor. Ser ator/atriz e espectador/a ao mesmo tempo propiciou insights muito profícuos não só para uma experiência intercultural, mas para atividades cênico-musicais em geral. As performances se complementaram. Nossa apresentação, sem a do Ñemongo'i, seria mais vazia de sentido; a apresentação do Ñemongo'i talvez carecesse da espetacularidade aguardada na plateia. Por fim, entre os ganhos e as trocas consta a percepção da beleza do outro. Nós nos encantamos com os indígenas pela singeleza, eles se encantam conosco pelo artifício, o público se encanta conosco pela coexistência.

Referências

ALDEIAS GUARANI E KAIOWA DA GRANDE DOURADOS. *Ñemongo'i* [CD de cantos e rezas kaiowa e guaraní da Grande Dourados]. Dourados, produção artesanal. 2015.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu Ñe'êngatu: Palabras que la Historia no podría olvidar*. Asunción, CEADUC.1995.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In: *Cadernos de Campo* – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP. São Paulo, volume 20, número 20.

A ARTICULAÇÃO ENTRE MÚSICA PARTICIPATIVA E APRESENTACIONAL NO CORO DA ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA

Guilhermina Lopes
UNICAMP / CESEM - Universidade Nova de Lisboa
lopes.guilhermina@gmail.com

Resumo: Em 1946 era fundado o coro do Grupo Dramático Lisbonense, ligado ao Movimento de Unidade Democrática, organização política de oposição ao governo salazarista. Seu repertório inicial eram as chamadas Canções Heroicas, composições relativamente simples sobre textos de crítica política de diversos poetas portugueses contemporâneos, escritas por seu fundador e regente, Fernando Lopes-Graça. A polícia política e a censura salazarista logo proibiram a sua apresentação pública. Como alternativa, Lopes-Graça iniciou a composição das Canções Regionais Portuguesas, sobre melodias de tradição oral As Canções Heroicas continuaram a ser cantadas em convívios privados após os concertos, em associações estudantis, recreativas e inclusive em prisões. Mário Vieira de Carvalho, utilizando as categorias música "coloquial" e "apresentacional", propostas por Heinrich Besseler, destaca a atuação de Lopes-Graça nas duas vertentes, ressaltando, na primeira, relacionada às canções de intervenção, seu engajamento político e, na segunda, associada à sua música de concerto vocal e instrumental, a busca de autonomia estética. De maneira complementar, tomando, por sua vez, as categorias "participativa" e "apresentacional" propostas por Thomas Turino (2008), proponho interpretá-las como duas dimensões inseparáveis de seu trabalho junto ao coro, estando presentes socialização, educação e ativismo desde os ensaios até as apresentações públicas. Desde 1950, o coro integra a Academia de Amadores de Música. Utilizo, além da pesquisa bibliográfica, entrevistas por mim realizadas com alguns coralistas mais antigos e com o maestro José Robert, seu atual diretor e assistente de Lopes-Graça desde 1974 e relatos de minha experiência de participação no grupo, entre maio e julho de 2016.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça, Música Participativa, Música Apresentacional.

Abstract: In 1946 the Grupo Dramático Lisbonense Choir was founded. The group was related to the Democratic Unity Movement, a civil politic organization opposed to Salazar's government. The public presentation of its first repertoire, the Heroic Songs, with critical texts by contemporary Portuguese poets, was censured. Then, Lopes-Graça composed the Regional Portuguese Songs, based on folk melodies. The Heroic Songs continued to be informally performed. Mário Vieira de Carvalho, using Besseler's concepts of presentational and colloquial music, points out Lopes-Graça's involvement with the two practices – the first, for his political engagement in his intervention songs and the second, for his search of aesthetical autonomy in his concert music. Complementarily, I take Turino's (2008) presentational and participatory performance paradigms as an analysis tool on Lopes-Graça's leading of the choir, considering them two inseparable dimensions of his work. Education, socialization and activism were always present, from rehearsal to stage. Since 1950, the choir belongs to Academia de Amadores de Música. In this paper, besides bibliography, I use interviews with early members and with maestro José Robert, its present director, and also my personal experience as an AAM Choir member, from May to July 2016.

Keywords: Fernando Lopes-Graça, Participatory Performance, Presentational Performance.

O coro da AAM e as vertentes de seu repertório

Em 1946 era fundado o coro do Grupo Dramático Lisbonense, ligado ao Movimento de Unidade Democrática, organização política de oposição ao governo ditatorial salazarista, formada principalmente por intelectuais e profissionais liberais. A estreia pública do coro e a apresentação do MUD à população de Lisboa deram-se na mesma ocasião, no Teatro Taborda. (Coro Lopes-Graça, 2017). Segundo António de Sousa (2006, pp. 177-78), após ensaiar nos lugares mais diversos, o coro fixou-se no sótão da sede do Grupo Dramático Lisbonense. Com o incêndio do local em 1950, passou a integrar a Academia de Amadores de Música, instituição onde seu regente e fundador, Fernando Lopes-Graça (1906-1994), lecionava. Passou então a designar-se "Coro da Academia de Amadores de Música (Secção de Folclore)", como forma de o distinguir de outro coro já existente na escola. Após a morte do maestro, o grupo passou a se chamar Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música (Coro Lopes-Graça, 2017).

Lopes-Graça já havia sofrido grandes entraves pessoais e profissionais em decorrência de sua ligação ao Partido Comunista Português e de sua oposição ao regime vigente. Em 1931, aprovado em concurso para docência no Conservatório Nacional de Música, instituição onde se graduou, foi impedido de assumir o cargo e, logo após as provas, preso. Permaneceria na cadeia do Aljube[33] por quase três meses, seguindo-se mais três de exílio em Alpiarça. (Sousa, 2006, p. 117). Não podendo lecionar em instituição pública, trabalhou na Academia de Música de Coimbra e, posteriormente, na Academia de Amadores de Música, dirigida por seu antigo professor Tomás Borba. Em 1934, tendo conseguido uma bolsa de estudos para Paris, não pôde também a usufruir, devido a "dificuldades de origem política". (idem, p.132). Iria três anos mais tarde, com recursos pessoais e ajuda do pai e de amigos e lá permanceceria até 1939. Passaria por nova prisão, no forte de Caxias, por 224 dias, entre 1936 e 1937. Mais tarde, em 1954, sua permissão para o ensino oficial privado seria também cassada, o que o impediria de lecionar na AAM[34]. Dependeria, a partir daí, de traduções, escrita para periódicos e aulas particulares informais.

Diferentemente do que se pode imaginar pelo nome do coro do Grupo Dramático, nunca se tratou, na prática, de um coro cênico. Em entrevista a mim concedida, o maestro José Robert, seu atual diretor, observa que, embora os números musicais fossem de início intercalados por leituras poéticas e, posteriormente, por representações teatrais, o coro apresentava-se sempre com uma postura corporal bastante tradicional (cantores em pé,

[33] Hoje Museu do Aljube – Resistência e Liberdade, em homenagem às vítimas da ditadura.
[34] Continuou, contudo, na direção do coro.

enfileirados, sem movimentação).

Figura 6: Coro da AAM em apresentação na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, 1952. Fonte: Camilo, 1990, p. 74.

O repertório inicial eram as chamadas Canções Heroicas, escritas por Lopes- Graça - composições relativamente simples, com acompanhamento de piano, sobre textos de crítica política, de diversos poetas portugueses ligados ao chamado movimento neorrealista. De acordo com Sousa (2006, p. 211), tratava-se de "criar melodias apelativas e *cantabile* [...] como resposta às necessidades de actuação[35] política imediata". Uma primeira coletânea de 18 canções foi publicada pela revista Seara Nova em 1946, com o título "Marchas, danças e canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares". Apesar de as partituras estarem escritas para coro e piano, com indicações expressivas detalhadas, a proposta do autor não se prendia a esse modelo, deixando os eventuais intérpretes livres para as adaptar segundo o contexto e os recursos técnicos e humanos disponíveis. Ao longo de sua carreira, Lopes-Graça comporia mais 8 cadernos de canções heroicas, totalizando quase uma centena de peças. (Cascudo, 2017). Foram também adotadas outras formações, como voz solista e piano (5º caderno) e coro obrigatoriamente *a cappella* (3º caderno). Dependendo das circunstâncias e, sobretudo, após a redemocratização portuguesa, elas cresceriam em complexidade.

[35] Optei por manter a ortografia original nas citações diretas.

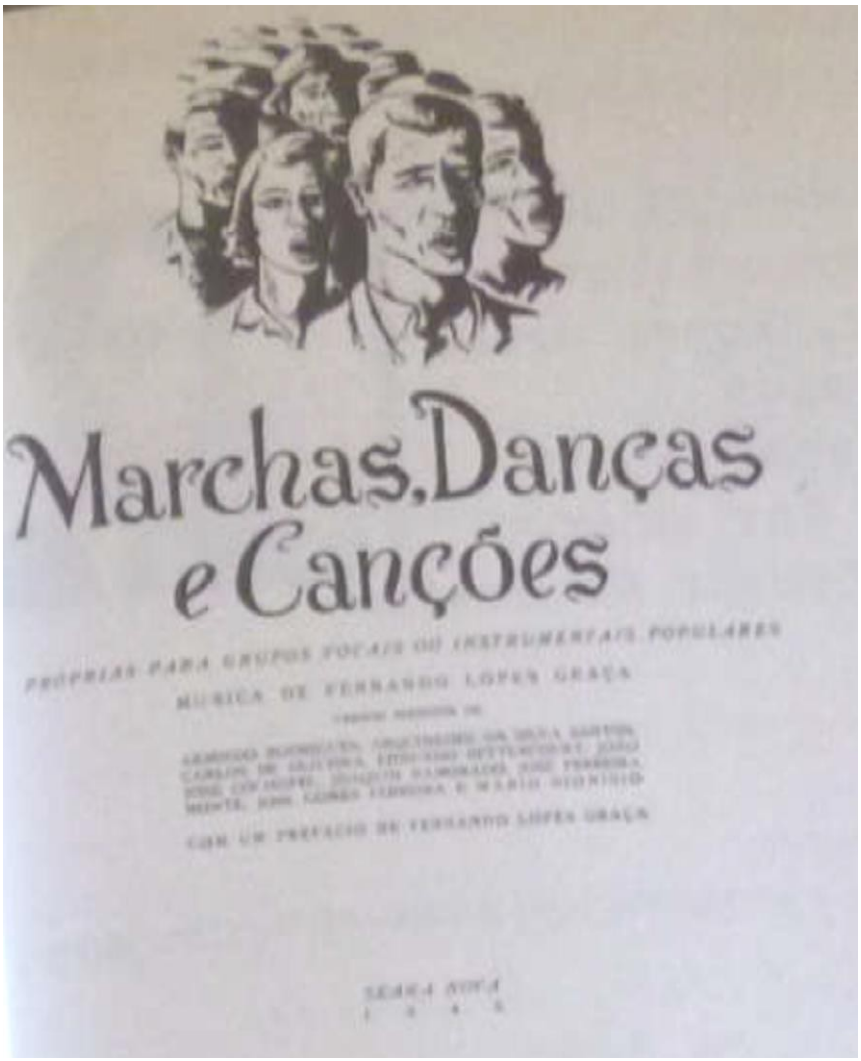


Figura 7: Frontispício das Marchas, Danças e Canções. Fonte: Camilo, 1990, p. 139.

Tomemos como exemplo "Mãe Pobre", sobre um poema de Carlos de Oliveira, a primeira heroica composta por Lopes-Graça, posteriormente publicada em "Marchas, danças e canções". Podemos observar nessa canção a convivência de um texto extenso e grandiloquente, que poderia oferecer alguma dificuldade, e de uma estrutura formal de três repetições musicalmente idênticas que, em compensação, facilita o aprendizado e memorização. O vocalize na voz da soprano solista cria um contraponto que destaca a sequência harmônica, evocando a música do período Barroco tardio (especialmente Bach). Aliado a esse elemento, conecta a canção ao dito repertório "de concerto" a textura de acordes cheios da escrita pianística. Voltaremos a esse aspecto mais adiante.

Terra Pátria serás nossa, Mais este sol que te cobre, Serás nossa,
Mãe pobre de gente pobre.

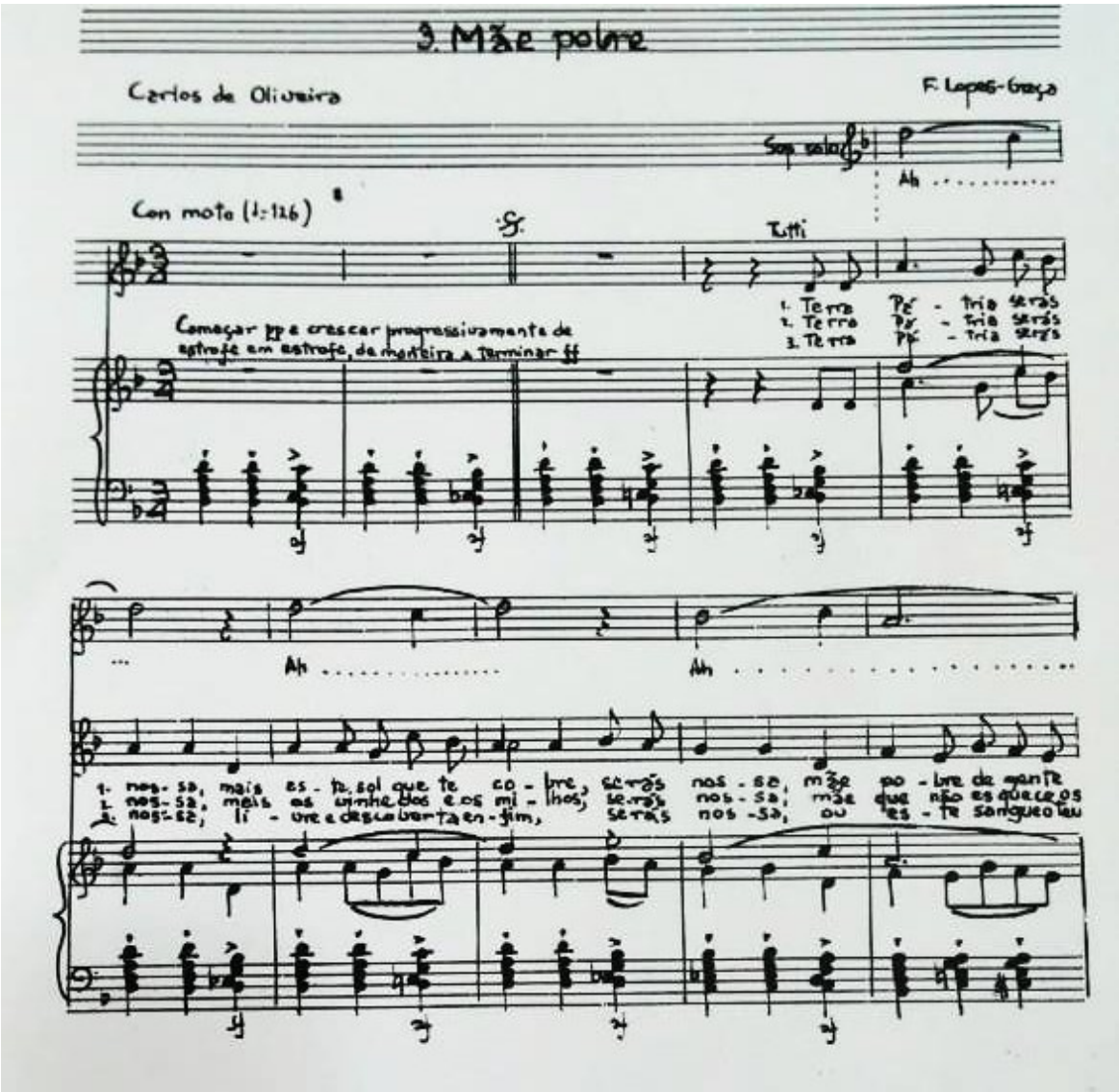
O vento da nossa fúria Queime as searas roubadas; E na noite dos ladrões
Haja frio, morte e espadas.

Terra Pátria serás nossa Mais os vinhedos e os milhos,
Serás nossa,
Mãe que não esquece os filhos.

Com morte, espadas e frio, Se a vida te não remir, Faremos da nossa carne As searas do porvir.

Terra Pátria serás nossa, Livre e descoberta enfim, Serás nossa,
Ou este sangue o teu fim.

E se a loucura da sorte assim nos quiser perder,
Abre os teus braços de morte E deixa-nos aquecer.



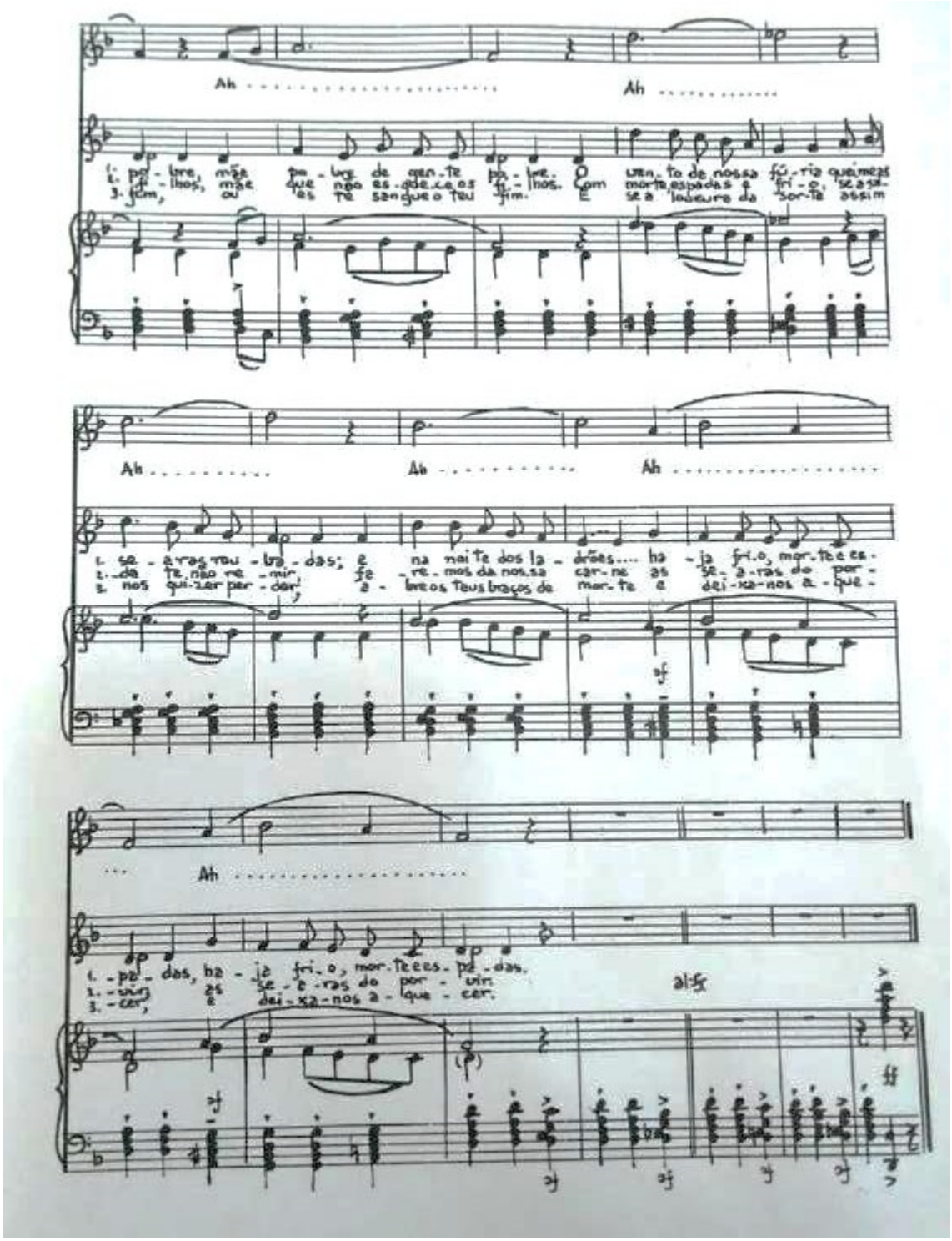
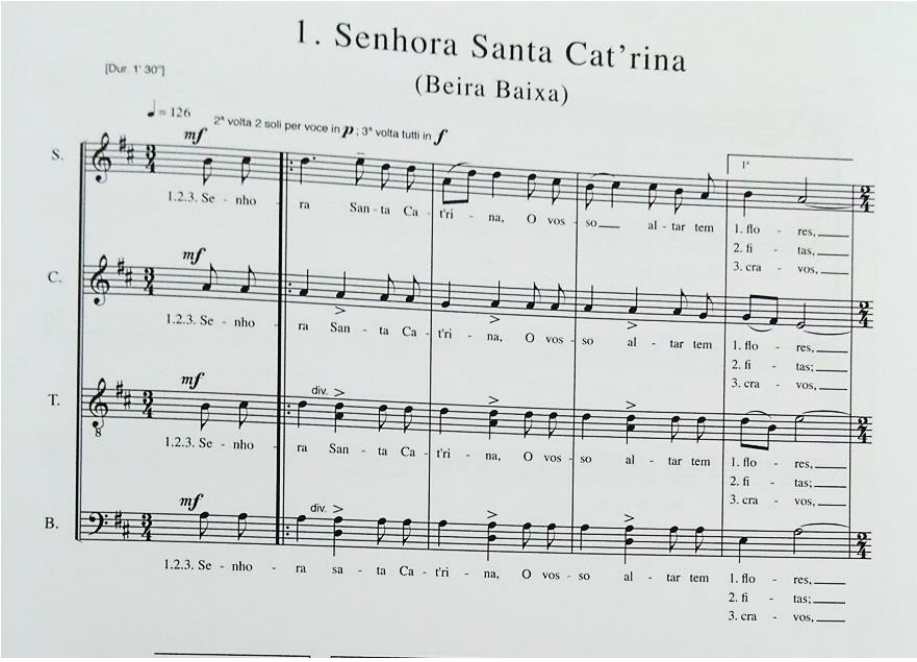


Figura 8: Texto e partitura de "Mãe Pobre". Fonte: LOPES-GRAÇA, 1960, 1974.

A polícia política e a censura salazarista logo proibiram a apresentação pública das heroicas. Como alternativa, Lopes-Graça iniciou a composição das "Canções Regionais Portuguesas", *a cappella*, sobre melodias de tradição oral portuguesa que consultava em recolhas já realizadas por Rodney Gallop, Kurt Schindler, entre outros (Robert, 2006). De 1959 a 1990, ele próprio realizaria recolhas musicais por todo o país, juntamente com o

etnólogo corso Michel Giacometti (Vieira de Carvalho, 2006). Ao longo de sua vida, criaria uma coletânea monumental de regionais: cerca de duas centenas de canções, reunidas e editadas em 24 cadernos.

Como compositor, buscava o que denominava um "nacionalismo essencial", marcado pelo tratamento do material folclórico a partir da consideração de seu contexto e assimilação de seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. O contato, em Paris, com a obra do compositor húngaro Béla Bartok teve papel decisivo em sua adoção e defesa dessa abordagem. Mário Vieira de Carvalho (2012b) aproxima esse seu procedimento do conceito habermasiano de ação vivida: apesar de seu interesse estético nas peculiaridades do material e em seu aproveitamento, Lopes-Graça buscava sempre compreender a música de maneira integrada às funções, crenças e idiossincrasias da comunidade, conhecimento que a convivência direta com os informantes na prática das recolhas lhe permitiu adquirir. Referências às circunstâncias e particularidades de prática musical podem ser encontradas nas partituras de suas "regionais". Como exemplo, cito a canção "Senhora Santa Cat'rina" da Beira Baixa, cujos acentos, que não coincidem com as sílabas tônicas, remetem ao toque do bumbo, que normalmente acompanhava a canção em seu contexto original[36].



[36] Agradeço a informação ao maestro José Robert, assistente de Lopes-Graça desde 1974 e atual regente do coro da AAM, durante um ensaio do grupo, do qual participei regularmente entre maio e julho de 2016.

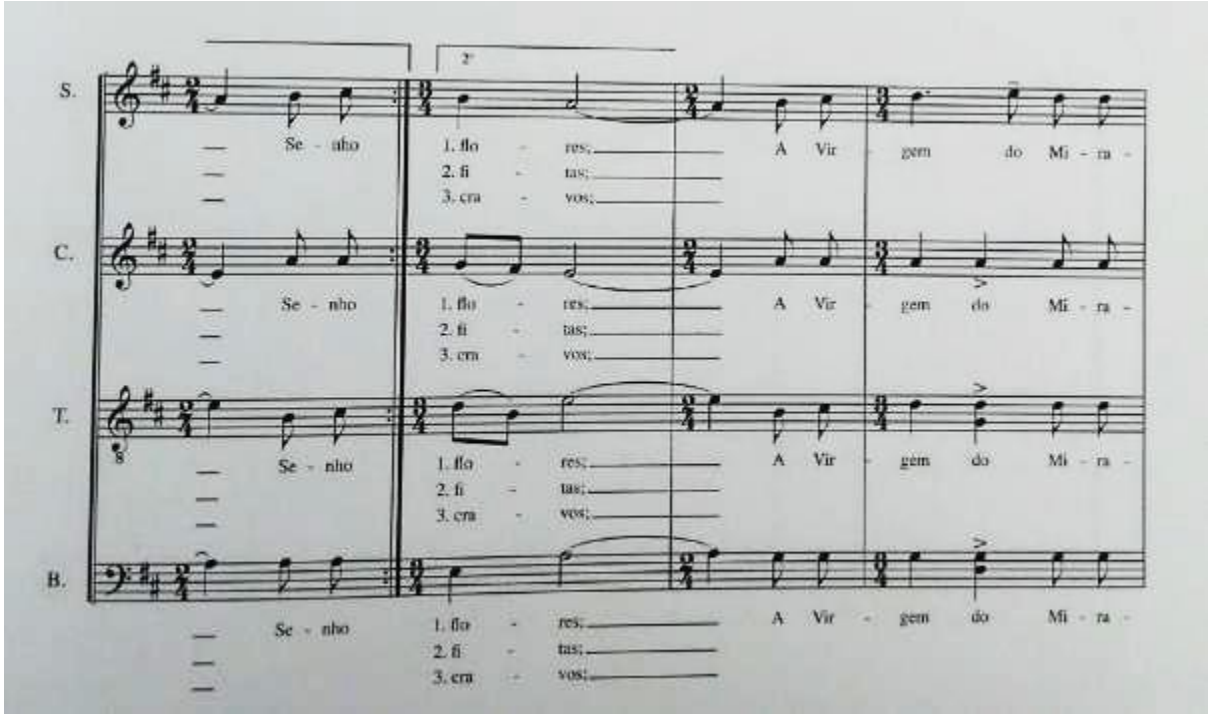
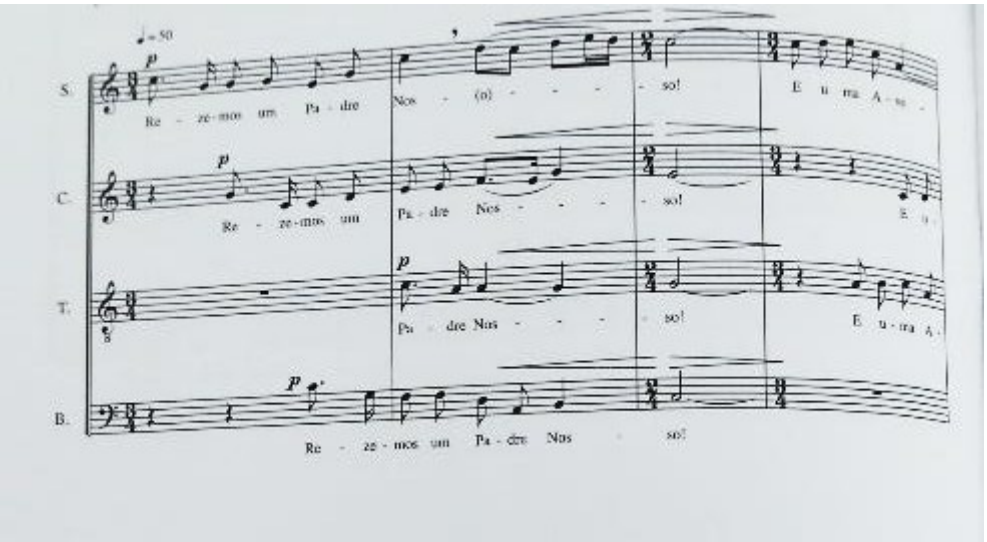
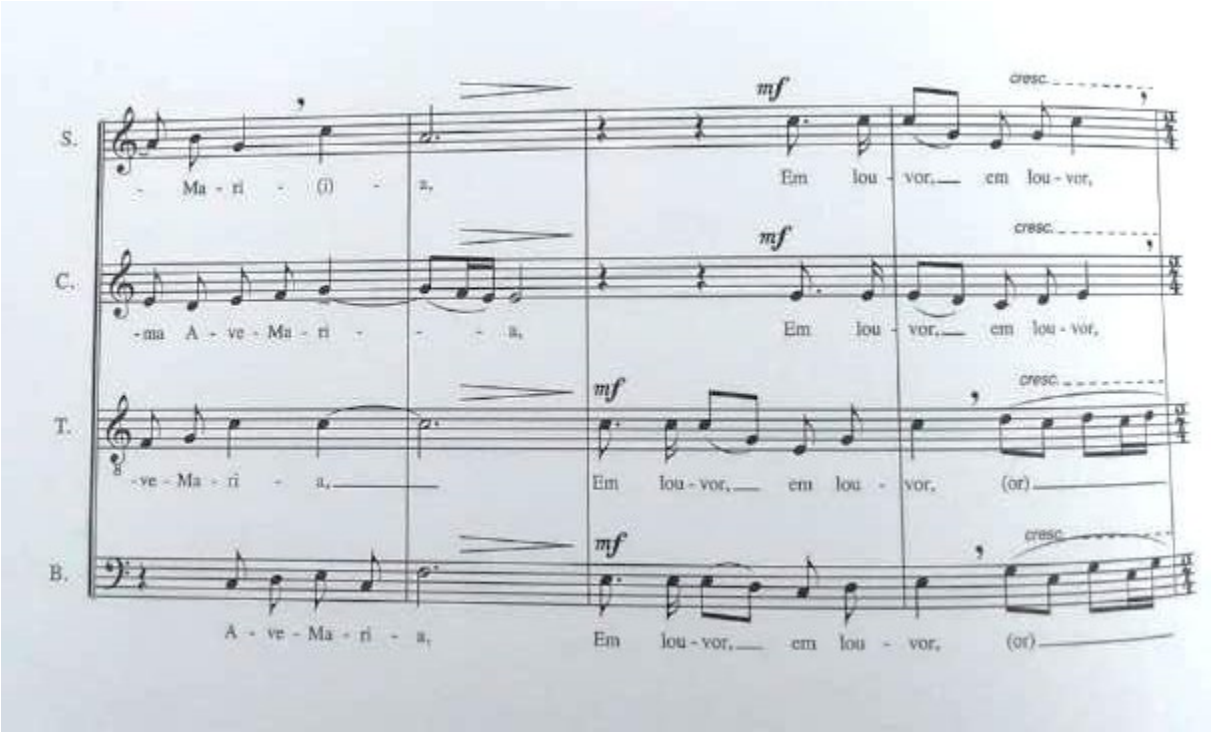


Figura 9: Página inicial da partitura de "Senhora Santa Cat'rina". Fonte: Lopes-Graça, 2010, vol. 5, p. 9.

Outro exemplo é a canção "Rezemos um padre-nosso", também da Beira-Baixa, que faz parte da série "Onze encomendações das almas". A indicação de respiração cortando palavras ("Maria", "agonia", "nosso"), que seria um grave erro no repertório erudito clássico-romântico, constitui uma referência à prática popular nesse estilo[37]. Respirações muito evidentes em uma mesma palavra também estão presentes em manifestações de outras regiões, como no cante alentejano.



[37] Observação do prof. Dr. Mário vieira de Carvalho, em conversa informal.



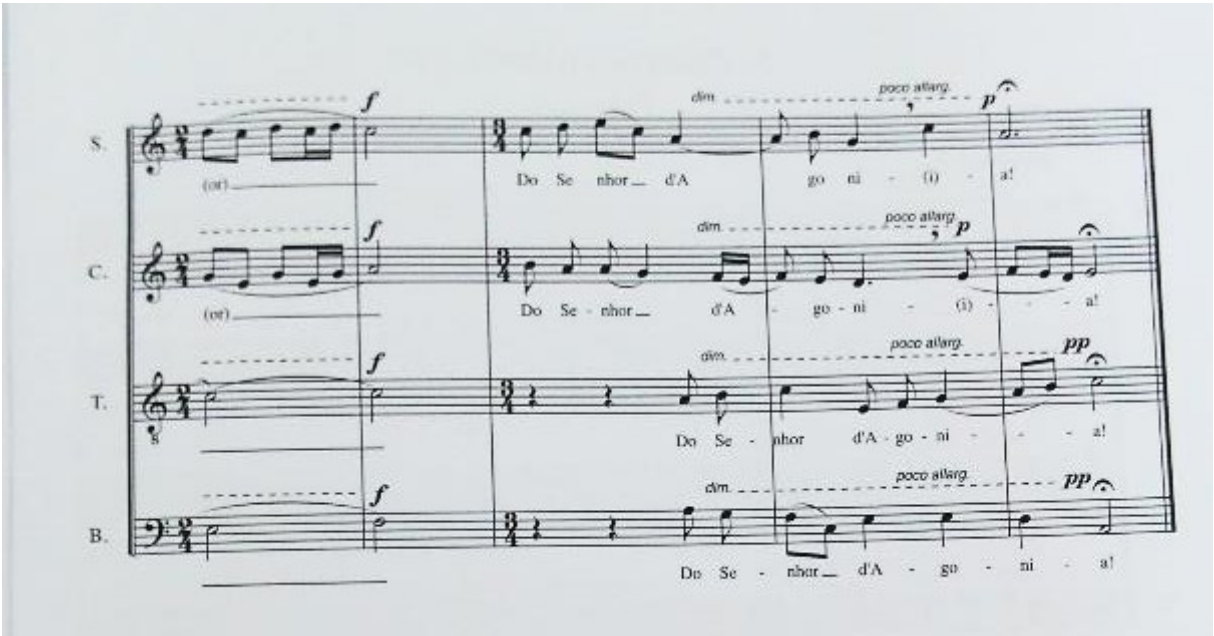


Figura 10: Partitura de "Rezemos um Padre-Nosso". Fonte: Lopes-Graça, 2010, vol. 3, pp. 10- 11.

Pode-se relacionar tal característica ao que Mário Vieira de Carvalho (2012b, c) denomina elementos “transgressivos” da música portuguesa, os quais, por não coincidirem com o padrão melódico/harmônico tonal, rítmico regular ou de performance “correta” -

tomando como parâmetro a música da Europa Central mais difundida nos círculos eruditos e populares urbanos - chamavam a atenção do compositor e eram enfatizados em seus textos e criações musicais. Podemos perceber essa sua impressão no texto a seguir:

> Eu creio que muitos dos nossos folcloristas, ou simples curiosos da arte popular, estão viciados por uma noção errada da fisionomia própria, ou, pelo menos, do aspecto mais inapreciável da canção popular portuguesa. Essa noção é a que lhes faz ter como eminentemente típicas aquelas canções de contornos melódicos simples, de ritmos regulares e mais ou menos enformados pela dança, de um diatonismo elementar, de um maior-menor básico ou, quando muito, aqui e ali matizado de modalismo, aquelas canções, enfim, ora saltitantes, alegres e levemente maliciosas, ora de um lirismo amoroso ingénuo e docemente sentimental, que ultimamente têm alimentado o repertório das nossas vedetas e orquestras de rádio, em aproveitamentos e arranjos de gosto muito duvidoso, mas que nem por isso deixam de se inculcar como de inspiração "muito portuguesa"... Ora, essa errônea concepção da nossa música popular exclui, *a priori,* manifestações de uma arte que se afigura a esses folcloristas e curiosos tosca, bárbara e primitiva, mas que é justamente a que revela, a quem sabe compreendê-la, as verdadeiras virtualidades estéticas do povo português. E o que é curioso notar é que as próprias populações desses lugares têm disso, da autenticidade profunda e radical dessas canções, uma consciência perfeita. Não foi raro observar eu que os cantadores de Monsanto, do Paúl ou das Donas repudiavam ou menosprezavam, como não correspondendo ao seu íntimo sentir, esta ou aquela canção mais fácil e correntia, para lhes preferir, com evidente satisfação quando percebiam a mesma preferência por parte das suas visitas, aquelas outras que estavam longe das fórmulas simplistas e de responderem aos conceitos estereotipados da música folclórica. É certo que a captação e fixação pela escrita de muitas destas canções não é tarefa fácil, e que algumas delas parecem mesmo, à primeira vista, furtar- se a qualquer tentativa de notação rigorosa. Estão neste caso, por exemplo, certas canções de Malpica, com as suas entonações microcromáticas, ou certas outras das Donas, com a sua luxuriança de vocalizações. E que apurada retentiva não será preciso para fixar e transmitir ao papel um espécime preciosíssimo, como é a *Canção de Roda,* do Paúl, na sua impressionante e quase onomatopaica polifonia? (Lopes-Graça, 1953, pp. 50-51).

Lopes-Graça opunha-se à espetacularização resultante do estímulo e promoção do governo aos ranchos folclóricos, fado e orfeões. Quanto a estes últimos, o Coro da AAM surgiu, segundo Sousa (2006), como alternativa ao conceito orfeônico de exaltação patriótica, dominante sobretudo desde a década de 30. Ainda de acordo com este autor, a passagem do repertório de Heroicas para as Regionais abriu o círculo de recepção musical do coro, estendendo-se a camadas sociais com vivência do repertório coral de inspiração folclórica, mas não necessariamente ligadas a movimentos políticos oposicionistas.

É curioso também notar que algumas canções regionais, pela presença de determinadas palavras ou pelo teor crítico de seu texto, eram tomadas como heroicas ou acabavam sutilmente recebendo esse sentido. É o caso de "Os homens que vão prá guerra" (Douro Litoral) e "Canta, Camarada, Canta", melodia de uma canção de contrabandistas da Beira Alta, com letra do cancioneiro popular adaptada:

Os homens que vão para a guerra Vão para a guerra, vão morrer
Os homens que vão para a guerra Vão para a guerra, vão morrer Diz adeus a pai e mãe
Que vos não torno a ver Diz adeus a pai e mãe Que vos não torno a ver.

Os homens que vão para a guerra, Vão para nunca mais voltar
Os homens que vão para a guerra, Vão para nunca mais voltar
Diz adeus a pai e mãe Que vos não torno a abraçar
Diz adeus a pai e mãe Que vos não torno a abraçar

Canta camarada canta canta que ninguém te afronta que esta minha espada corta
dos copos até à ponta

Eu hei-de morrer de um tiro Ou duma faca de ponta
Se hei-de morrer amanhã morra hoje tanto conta

Tenho sina de morrer na ponta de uma navalha Toda a vida hei-de dizer Morra o homem na
batalha

Viva a malta e trema a terra Daqui ninguém arredou nem há-de tremer na Guerra
Sendo um homem como eu sou

Para além das Heroicas e das Regionais, Sousa distingue ainda uma terceira vertente na produção coral de Lopes-Graça: as que denomina "Canções Corais" ou "Canções de Concerto", pensadas expressamente para o contexto de apresentação. A seu ver, tais canções, escritas sobre textos sacros ou poemas mas elaborados (desde os trovadores até os contemporâneos), teriam como finalidade a valorização da prosódia da língua, por meio da utilização de toda a sua paleta musical. "Do contraponto à homofonia, das quatro às doze vozes, do *spreshgezang* [sic] e linguagem atonal ao bi-modalismo ou mesmo ao mais prosaico tonalismo, tudo serve como técnica da composição que suporta a divulgação do poema". (Sousa, 2006, p. 212).

Música Participativa e música apresentacional

Após a proibição de sua apresentação pública, as Canções Heroicas continuaram a ser cantadas em convívios privados após os concertos, em associações estudantis, recreativas e inclusive em prisões.

Mário Vieira de Carvalho (2012a, c) utilizando as categorias música "coloquial" (*Umgangsmusik)* e "apresentacional" *(Darbietungsmusik)* propostas por Heinrich Besseler[21], destaca a atuação de Lopes-Graça nas duas vertentes, ressaltando, na primeira, relacionada às canções de intervenção, seu engajamento político e, na segunda, associada à sua música de concerto vocal e instrumental, a busca de autonomia estética. Vieira de Carvalho destaca, na

sua leitura da categoria "música coloquial", o seu caráter funcional, ou seja, a subordinação a outra finalidade (religiosa, cívica, social, de dança, etc), não sendo a contemplação estética o seu objetivo último.

O etnomusicólogo americano Thomas Turino (2008, 2009), por sua vez, propõe dois paradigmas não estanques de performance musical muito semelhantes aos cunhados por Besseler: música participativa e música apresentacional. Embora as duas questões estejam presentes em ambas as propostas, Turino, diferentemente de Besseler/Vieira de Carvalho, toma como principal critério a forma de engajamento com a música em vez de sua função/finalidade. Segundo o autor, "uma característica distintiva elementar da performance participativa é que não há distinções formais entre artista e público, apenas participantes e participantes potenciais. [...] Como pretende atrair a todos, uma tradição participativa terá uma diversidade de papéis, variando em dificuldade e graus de especialização requeridos". (2009, p. 98[38]). Turino aponta ainda distinções referentes à sonoridade nos dois paradigmas: enquanto a música participativa seria marcada por "texturas densas [que seriam consideradas "sujas" pelos ouvidos educados na música de concerto], um grande grau de repetição e a falta de contrastes pré-arranjados, consistentes com a falta geral de solos destacados[39]" (p. 100), a performance apresentacional favoreceria a clareza textural, os contrastes e desenvolvimentos, as formas fechadas e os solos virtuosísticos.

A partir da citada divisão em categorias funcionais do macrocosmo da obra de Lopes-Graça, proposta por Vieira de Carvalho, tomo o microcosmo (nada micro, diga-se) de sua produção dedicada ao coro da AAM, no contexto da atuação do grupo. Observo a coexistência e imbricação de [coloquial] participativo e apresentacional, podendo essas categorias ser entendidas como duas dimensões inseparáveis no trabalho de Lopes-Graça junto ao coro, estando presentes socialização, educação e ativismo desde os ensaios até as apresentações públicas.

As canções regionais, originalmente música participativa e coloquial (cantos de trabalho, religiosos, etc), nas mãos de Lopes-Graça converteram-se em canções de concerto, com uma abordagem estilística cujo alcance performativo certamente exige certa vivência técnica. A textura, em conformidade com o argumento de Turino, recebe um tratamento que visa a clareza e os contrastes, também de dinâmica. É frequente, além disso, a indicação de solos e duos em trechos que não necessariamente se configuravam dessa maneira no contexto

[38] Tais categorias eram usadas pelo musicólogo alemão para descrever as estruturas de comunicação da música vocal polifônica europeia entre os séculos XVII e XVIII.
[39] As traduções do inglês são de minha autoria.

original.

Apesar da intenção participativa, que na prática se concretizou com bastante sucesso, não havia, no contexto de performance das Heroicas pelo coro da AAM, espaço para a improvisação musical e a criação coletiva e espontânea. Segundo relataram em entrevista o maestro José Robert e a coralista Ana Paula Sampaio, as canções eram criadas em sua totalidade e com detalhes previamente pelo compositor. A escrita pianística revela certa complexidade e o estilo geral das composições, apesar das melodias *cantabile* e com repetições, não nega sua herança na tradição erudita.

Essa imbricação entre participativo e apresentacional também se revelava nos procedimentos de ensino. Apesar do formato tradicional da dinâmica de ensaio, inclusive com uso da partitura, dava-se o aprendizado da música pela transmissão oral, prática mais frequentemente associada ao contexto da performance participativa. Segundo relataram os entrevistados acima referidos e também o coralista Francisco Jorge, Lopes-Graça exigia de seus cantores a memorização do repertório, pois, a seu ver, mesmo os que sabiam ler música a ela se entregariam mais plenamente desse modo.

Após a redemocratização do país, em 1974, estava inteiramente liberada a performance das Heroicas num contexto apresentacional. Não se perdeu, felizmente, o hábito do seu canto espontâneo em convívio. Durante meu estágio PDSE em Lisboa e minha participação no coro, tive ocasião de o experenciar várias vezes.

O coro hoje – questões, surpresas e esperanças

Minha participação no Coro Lopes-Graça, entre maio e julho de 2016, modificou bastante minha visão sobre o grupo e, consequentemente, sobre a música do compositor, principalmente com relação à sua acessibilidade de escuta e performance. Estando o grupo sediado em uma escola de música, cria que todos ou a maior parte de seus membros frequentavam, paralelamente, aulas de teoria musical e/ou de algum instrumento. Diferentemente do que havia imaginado, a maior parte dos membros, das mais diversas formações e ocupações profissionais, não lê partitura. Dada a considerável complexidade harmônica (paralelismos de 4as e 5as, dissonâncias – especialmente choques de segundas -, modalismos pouco usuais), melódica e rítmica do repertório, escrito majoritariamente *a cappella,* imaginava ser possível sua interpretação somente pelo fato de todos os coralistas terem "crescido" no grupo. Mais um ledo engano: a maioria ingressou recentemente, sendo esta a primeira experiência musical de alguns deles, já idosos.

Nas entrevistas a mim concedidas, os maestros António de Sousa e José Robert,

discípulos do compositor, lamentaram o preconceito em torno de sua obra coral, vista por muitos músicos como difícil, "arrevesada" e pouco apelativa, e sua pouca penetração no repertório dos grupos portugueses. No entanto, tem despertado considerável e surpreendente interesse, sobretudo entre jovens. É também de se destacar o recente ingresso de jovens cantores, oriundos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no coro da AAM, por muitos anos composto exclusivamente de membros da terceira idade, embora nunca tenha sido indicada essa restrição.

Referências

CAMILO, Viriato. Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música. Lisboa: Seara Nova, 1990.

CASCUDO, Teresa. Catálogo da obra musical de Fernando Lopes-Graça – Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria, Cascais. Disponível em <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/obramusical/Cat%C3%A1logo+FLG.htm>. Acesso em 09 de março de 2017.

CORO LOPES-GRAÇA. Disponível em <http://www.academiaam.com/?action=3101>. Acesso em 23 de fevereiro de 2017.

JORGE, Francisco. Depoimento. [Lisboa, 18 de julho de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Apontamento sobre a canção popular da Beira-Baixa. In: A canção popular portuguesa. Colecção Saber. Lisboa: Publicações Europa-América, 1953.

_____. Canções Heroicas: 1° caderno, 1ª série. Edição do autor, manuscrita, ©1960, 1974. Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria, Cascais.

_____. Rezemos um padre-nosso. In Canções Regionais Portuguesas, Série XIV (Onze encomendações das almas). Edição de Jorge Alexandre Costa. Revisão de José Luís Borges Coelho. Porto: Fermata Editora, 2010.

_____. Senhora Santa Cat'rina. In Canções Regionais Portuguesas, Série V. Edição de Jorge Alexandre Costa. Revisão de José Luís Borges Coelho. Porto: Fermata Editora, 2010.

ROBERT, José. Canções Heroicas e Canções Regionais Portuguesas. Centenário Fernando Lopes-Graça. Arquivos da RDP, vol. IX, 2006.

_____. Depoimentos. [Odivelas, 13 de julho de 2016. Lisboa, 19 de julho de 2016].

Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio

SAMPAIO, Ana Paula. Depoimento. [Odivelas, 13 de julho de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

SOUSA, António de. A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.

_____. Depoimento. [Tomar, 11 de maio de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes.

TURINO, Thomas. Four Fields of Music Making and Sustainable Living The World of

Music, Vol. 51, No. 1, Music and Sustainability (2009), pp. 95-117

_____. Music as social life: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy:Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics. Twentieth- Century Music, vol. 8 n. 2, pp. 175-202. Cambridge University Press, 2012.

_____. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de "povo" na música tradicional. Revista Nova Síntese, nº 7, pp. 157-166, 2012.

_____. Música e política: o "caso" de Fernando Lopes- Graça. In: SANTOS, Maria do Rosário Girão, LESSA, Elisa Maria (ed). Música, Discurso, Poder. Braga: Universidade do Minho pp. 15-41, 2012.

_____. Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça. Porto: Campo das Letras, 2006.

ENTRE POLÍTICOS E POLÍTICAS PÚBLICAS: O SAMBA JUNINO E A LUTA POR RECONHECIMENTO ENQUANTO OBJETO CULTURAL E IMATERIAL DA CAPITAL BAIANA

Gustavo José Jaques de Melo
gustavojotamelo@gmail.com

Ângela Elisabeth Lühning
PPGMUS/UFBA

Resumo: Este breve ensaio examina a relação tensa entre grupos culturais, políticos com seus próprios interesses e política cultural oficial na realidade de uma tradição cultural conhecida como samba junino, praticada em alguns bairros periféricos de Salvador, Bahia. O samba junino é uma espécie de samba de roda urbano, também visto como antecessor do conhecido pagode baiano, que obteve o reconhecimento da ampla mídia. A análise é guiada, em particular, pela percepção dos músicos, mas dividida entre os interesses particulares de grupos específicos e a necessidade de procurar uma representação mais ampla para ter sucesso com a definição de uma política cultural oficial como foi vivida pelos representantes de Samba de roda, que constituem uma importante inspiração para os músicos do contexto samba junino.

Palavras - chave: Etnomusicologia, samba junino, políticas públicas.

Abstract: This short essay examines the tense relationship between cultural groups, politicians with their own interests and official cultural policies in the reality of a cultural tradition known as samba junino, practiced in some peripheral neighborhoods in Salvador, Bahia. The samba junino is a sort of urban samba de roda, also seen as the predecessor of the well known pagode baiano, which received wide recognition from the media. The analysis is guided, in particular, by the perception of the musicians, but divided between the particular interests of specific groups and the necessity to look for broader representation to succeed via the definition of official cultural policy as was experienced by the representatives of samba de roda, who are an important source of inspiration for the musicians of the samba junino context.

Keywords: Ethnomusicology, samba junino, public policies.

Introdução

Quantos dentes tem o olho? Metáfora absurda para explicar o inexplicável. Na verdade, ao que parece, toda manifestação cultural surge sobre uma metáfora e segue, sustenta-se sobre a própria necessidade de expressão do povo, necessidade de vida, de recreação, de ser notada pelos seus pares, num caminho lógico para a formação e sustentação do grupo/comunidade (TURINO, 2008). Como no DNA, impresso nas digitais, essa manifestação (ou uma parte dela) vira identidade através do movimento do corpo, pela fala ou pelo canto, no tocar dos instrumentos musicais e nas mais variadas formas de arte. Percebida pela sociedade civil organizada e, também, pelos poderes públicos como de extremo valor cultural e, assim, sendo social, no intuito de protegê-la, assegurar sua existência e aprendizado

ou através deste aprendizado, buscam-se mecanismos jurídicos para esse fim. Um dos principais exemplos disso foi o Samba de Roda do Recôncavo, reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2005. Diante dos prós e contras à implementação de políticas públicas em detrimento à manutenção da cultura, argumentos variados se confrontam, apresentando desequilíbrios inerentes a tais mecanismos que quase sempre irão requerer os ajustes necessários à sua adequação ou não (ARAUJO, 2004, p. 71-78).

Voltando ao exemplo citado, o fato é que, com o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo baiano como Patrimônio Cultural e Imaterial da Humanidade, uma de suas variantes, originária das camadas mais pobres da periferia de Salvador, em sua decadência, "levantou as mangas" para buscar, através das instâncias governamentais e municipais, os instrumentos necessários à sua resistência diante à globalização e o capitalismo (DODDS; COOK, 2013, p. 117). O samba junino, talvez o patriarca do pagode baiano, tenta se agarrar a esse contexto ainda em desenvolvimento, já que carece de ajustes para manter-se vivo e, não apenas por ter se mantido durante tanto tempo, mas visível perante a sociedade e às autoridades baianas. Dentro dos levantamentos para esse texto, não apenas na bibliografia em textos esparsos, mas também nos depoimentos dos integrantes de sambas juninos e tantos outros articuladores culturais do Engenho Velho de Brotas, observamos como são "utilizadas" as comunidades em torno à manifestação em questão. Além do interesse político de candidatos que procuram os grupos, algo visto mais intensamente no passado, existe também o interesse financeiro dos grupos, em um momento bem mais atual, consequência talvez dessa mesma política de financiamento público que, como falado anteriormente, ainda carece de ajustes. Não venho aqui trazer uma discussão sobre ética e nem fazer um julgamento prévio da eficácia do sistema político na cultura baiana, mas apresentar alguns dados importantes sobre essa questão. Há algum tempo venho pesquisando o samba junino no Engenho Velho de Brotas, e de maneira mais intensa há cerca de dois anos para o mestrado em andamento. O objetivo principal desse trabalho são os processos criativos do samba junino analisando, contudo, em diferentes aspectos presentes na manifestação.

O Samba junino, que surgiu ou foi notado[40] lá pelos idos de 70 e 80 em Salvador é tido como uma forma das populações afro-baianas da capital a se manifestarem no São João participando da festa com autenticidade, recodificando a tradição europeia com signos da

[40] Alguns entrevistados relatam que a pratica de samba junino é anterior à festa que acontece no Engenho Velho de Brotas.

cultura afro-brasileira, tal qual o samba de roda. De acordo ao jornalista Hamilton Vieira o samba junino, apesar de começar a perder popularidade a partir dos anos 90 continuou existindo em bairros como o Engenho Velho de Brotas, Liberdade, Engenho Velho da Federação, Cajazeiras, Nordeste de Amaralina, Vale das Pedrinhas e, entre outras localidades periféricas de Salvador[41]. A grande inspiração para essas comunidades, os blocos afros, despontavam como sucesso no carnaval de Salvador, vistos pela população afrodescendente como interpretes dos seus signos, valorizando e ampliando o discurso político em torno das políticas públicas, exaltando padrões estéticos, culturais e históricos dos negros no Brasil. (Vieira, 1990, p.01).

Conforme relatado pelo historiador Jaime Sodré em um documentário exibido pela TVE – Bahia, o Samba junino é uma espécie de samba itinerante que saía de um bairro a outro se apresentando em uma determinada comunidade. Esse formato de samba, digamos assim, adota essa configuração, provavelmente pela sua origem dentro do bairro, onde os grupos visitavam as casas dos vizinhos aproveitando o clima comunitário da festa, consumindo os diversos quitutes servidos pelos visitados, tudo isso em torno do samba de roda.

> Esse modelo de Samba junino é típico da cidade de Salvador porque ele se desloca, não é um samba que fica estático, ele faz a apresentação numa comunidade, depois vai seguindo pra outra comunidade fazendo samba, como se fosse um desfile. Chega na próxima comunidade, faz a sua apresentação, e vai seguindo nesse deslocamento. No início, esses grupos eram pessoas do próprio bairro que visitavam seus vizinhos comemorando o São João, comendo canjica, tomando licor, se divertindo, e, o elemento de conexão entre essas pessoas era o samba. (Sodré, 2012)[42]

Outra possível explicação para o surgimento do samba junino teria como "Mise en scène" as novenas e trezenas de Santo Antônio. A presença de jovens e seus instrumentos de percussão acompanhavam as cantigas e muitas vezes tomavam as ruas. Conforme professora Vilma Beatriz:

> As novenas e trezenas de St. Antônio tinham também seus cânticos pertinentes que eram puxados por aqueles que eram responsáveis pela noite. Então na noite dos jovens, se possível fosse, até percussão tinha, porque, você sabe, jovem é outro papo... tinha que ser diferente dos adultos que na grande maioria era a reza muito parada, sem movimento. (Vilma Beatriz, 2016)[43].

A estrutura desses grupos seguia mais ou menos a organização dos blocos Afros, com diretor e presidente, rainha do samba, etc. A instrumentação variava um pouco, mas

[41] Os bairros mencionados são bairros geograficamente centrais e antigos, socialmente vistos como periféricos, devido sua trajetória e população majoritariamente negra.
[42] Depoimento de Prof. Jaime Sodré no documentário Sambas Juninos, 2012, TVE/BA.
[43] Depoimento Prof.ª Vilma Beatriz no ano de 2016.

basicamente era timbau, tamborim e marcação, podendo haver outros elementos conforme a necessidade, sonoridade desejada e/ou qualidade de seus integrantes. O ritmo, uma variante do samba de roda conhecido como samba duro, uma espécie de samba corrido, um andamento mais acelerado e uma clave bem particular no tamborim, sua característica principal a meu ver, apresentando elementos, tanto do samba de roda do recôncavo, quanto do samba das Escolas de samba carioca. A etonomusicóloga Katharina Döring assim classifica esse tipo de samba:

> Sobre o samba duro, que seria a base ou maior referência dos sambas juninos, existem muitas explicações em vários depoimentos recolhidos. Segundo muitos, seria uma espécie de samba de roda ou sambão, realizado prioritariamente por homens num ritmo acelerado, [...] que lembra mais uma competição dos homens entre si, e não num evento social da comunidade, para uma reza de santo ou cenário de paquera e brincadeira. (Döring, 2016, p. 80-81)

Os ensaios de muitos desses grupos de samba junino acontecem na rua, nos becos e vielas como é o caso do Samba Chile, por exemplo, grupo do qual faço hoje parte enquanto músico e pesquisador. Conforme as minhas observações, visitas frequentes no campo e entrevistas, o samba junino tem como estrutura embrionária os membros de uma mesma família, sendo a porta desses integrantes o principal palco [44]de seus ensaios. A interação entre os diversos grupos acontecem quando outros grupos de outras comunidades são convidados a participarem dos ensaios.

O enredo para a criação das músicas dos sambas são os signos próprios do São João como licor, canjica, balão, fogos de artifício, etc., mas, dentro de tais processos criativos se insere os acontecimentos sociais, o contexto político, os eventos de grandes proporções como a Copa do Mundo, a seca no sertão, e tantos outros. Como o samba tem caráter interativo, levando o público a participar da execução, a forma, em que muitas das músicas são compostas, segue o padrão de pergunta e resposta, com uma letra, fácil de ser assimilado.

Política de troca e políticas recentes: entre os universos corporativos e as políticas públicas.

[44] Uso a palavra palco porque cada "ensaio" se constitui numa verdadeira performance, com uma, quase sempre, grande plateia. De acordo à Bobô do grupo Viola de Marujo, nesses ensaios, que são apresentações ao vivo, os músicos chegam já prontos para tocar, mas não há uma preparação propriamente dita. Eles são mais amplos, envolvendo o público nas performances, que aprendem a "responder" as novas cantigas, mas também dançam, comem e bebem, tocam, etc., reagem como publico.

O principal objetivo desse artigo, a discussão sobre aspectos de caráter político e corporativo, será apresentado de forma "crescente"[45], usando uma analogia com o andamento e a intensidade do próprio samba junino, mesmo que sob outros parâmetros._Nos muitos depoimentos colhidos em diversas entrevistas feitas entre 2015 e 2016, inúmeras queixas foram apresentadas pelos seus interlocutores, desde o uso indevido de recursos à pouca atividade em busca de uma solução definitiva para os problemas vividos pelos grupos de sambas. Como consequência principal desse impasse, os conflitos entre os vários grupos, pautados em interesses individuais dos grupos, se intensificaram e seus interesses, afinal, não tão distintos entre si, pelo menos os de ordem argumentativa, transformam-se em barreiras na aplicação de uma política que garanta a continuidade da festa.

Apesar do início do texto um tanto "acelerado" para a apresentação do tema, volto no tempo para seguir de forma mais cronológica possível. A primeira versão do festival de samba junino no Engenho velho de Brotas em 1978 foi idealizada pelos irmãos Mário e Jorge Bafafé e o seu amigo de nome Doca, e contou com apenas três grupos. Nas entrevistas que fiz com os irmãos Bafafé, eles relataram todo o processo, desde a primeira edição do evento, todas as regras criadas para julgamento, etc. De acordo com Mário a grande motivação para a criação de um festival de samba junino surgiu a partir de uma frustração diante à falta de movimento musical/cultural no período do São João[46] no bairro. Então decidiram produzir uma festa de samba no São João convidando alguns grupos para se apresentarem lá no bairro onde residiam. Desta forma, a organização do evento ficou por conta desse grupo de amigos, inclusive a ornamentação com bandeiras, colocação de palanque, coleta de fundos junto aos vizinhos, entre outros. A comemoração da festa junina no bairro em si, até então era um evento familiar que reunia parentes e amigos para comer, beber os alimentos característicos da festa e dançar ao som da vitrola, mesmo não sendo tão incomum ocorrer celebrações com o samba no período junino, tanto nas novenas de Santo Antônio como no próprio São João.

Pouco tempo depois, já mais bem organizado e com um número maior de participantes uma nova configuração surge nos ensaios dos sambas juninos. A partir de 1982 a classe política começa a se aproximar dos grupos e comunidades que sediam os ensaios desses grupos assediando os dirigentes dos sambas no intuito de arrebanhar possíveis eleitores

[45] "Crescente", mas de ordem cronológica dos fatos, ressaltando dados históricos; iniciativa dos moradores, apoio dos políticos e por final as políticas de apoio.

[46] Para realização do evento ele convidou os grupos Samba Crioulo, que ensaiava numa região conhecida como Alto da Bola na Federação, seu vizinho o Samba Pé da Rua Ferreira Santos, também na Federação e o grupo Leva Eu no Engenho Velho de Brotas, grupo que no início foi influenciado pelo samba carioca de "Os Originais do samba", mas que, conforme Jorjão e Mário, foram convencidos a mudarem de estilo.

para suas campanhas políticas. No texto abaixo escrito pelo já citado Hamilton Vieira ele diz que:

> ...um dado novo começa a ser notado nos ensaios destes grupos de samba: a presença de políticos ou de candidatos a um cargo de vereador ou deputado, tanto na área federal como na estadual. [...] em cada local de ensaio podem ser vistas faixas de apoio de um grupo de samba a um político, em geral partidos de direita e centro, [...]. Os postulantes (e mesmo os que já exercem um cargo eletivo) a uma vaga nas várias câmaras fazem contatos com a direção de cada samba, buscando o diretor da entidade (em geral, uma liderança natural do bairro, por ser muito popular), fazendo com que ele utilize seu prestígio junto à comunidade para que este arrebanhe votos para elegê-lo. (Vieira, 1990, p. 2).

Apoio financeiro, como a compra de camisetas e até instrumentos musicais, eram ofertados aos grupos em troca de apoio político junto à comunidade e aos integrantes desses grupos. Algum tempo depois os próprios líderes desses grupos iam até os políticos, estando eles no exercício da função pública ou no papel de possíveis candidatos à um cargo de vereador ou deputado federal solicitar apoio de qualquer ordem. Durante o primeiro período referente à fase mais intensa do festival, correspondente ao início e final da década de 80 foi assim.

Na década de 90 até 2000 os sambas juninos começaram a perder popularidade, quase que sumindo completamente dos festejos juninos. Talvez, a ascensão dos grupos de pagode, que passaram a ser o estilo preferido entre a maioria dos jovens moradores das periferias de Salvador, os grupos de samba junino, sem incentivos e nem perspectivas de sucesso foram optando pela forma disponível de continuar na atividade, embalados pelo sucesso dos grupos de pagode. Quer dizer, eles também começaram a tocar pagode.

Após esse período de estagnação uma nova onda, tanto política e ideológica, instala-se no país, afetando de maneira significativa a cultura como um todo. A eleição do Samba de Roda do Recôncavo como patrimônio Cultural da Humanidade em 2005 pela UNESCO deu o Upgrade para novas organizações em torno do samba e da cultura em geral. Em 2013, um artigo intitulado "Authenticity, Uplift, and Cultural Value in Bahian Samba Junino", dos pesquisadores canadenses Danielle Robinson e Jeff Packman investiga o contexto político-cultural soteropolitano do samba junino após o reconhecimento do samba de roda do Recôncavo baiano pela UNESCO, observando em um bairro vizinho a mudança no panorama crítico-musical em relação à produção cultural periférica:

> … Yet the status of the practice [do samba junino] and its practitioners changed dramatically in 2005 when UNESCO, as part of its programme to preserve cultural diversity and protect endangered heritage, recognized samba de roda of the Bahian Recôncavo (the farmland to the west of Salvador, Bahia's capital) as a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. (DODDS; COOK, 2013, p. 117).

A partir de 2005 principalmente, é possível notar então a movimentação dos sambadores do samba junino no âmbito associativo como forma de manter a tradição. São criadas diversas entidades que promovem eventos variados, captam recursos públicos através de editais e representam os grupos associados frente às políticas de apoio cultural[47]. Em função dessa representação e engajamento político de integrantes do samba junino produtores culturais e diretores de entidades coletivas, cuja bandeira é resgatar o samba junino, aumenta o caráter corporativo seguido pelos infinitos debates em torno à paternidade do samba junino, expondo interesses particulares que são questionados pelos sambadores. Nas palavras de Bobô do grupo Viola de Marujo, por exemplo, se percebe o quão delicado é a relação entre política e cultura. Apesar de tão próximas, ambas as esferas se entrelaçam e, ao mesmo tempo, se distanciam bastante, a depender de quem fala, assim podendo apresentar perigos de compreensão e de interpretação. Para Bobô as associações têm um papel importante dentro da cultura dos bairros, mesmo que, muitas vezes ajam de forma corporativa, ou até individualista, visando apenas interesses que não foram acordados com todos os grupos e sambadores.

> Eu acho que as associações de samba, eu falo as associações (por) que são várias, (...) tem esse propósito de tornar uma coisa rentável pra os sambas, através até dos órgãos do governo. Mas, como falei, o que dá asas a esses sonhos é justamente essa questão da individualidade de alguns, porque não se faz eventos com grupos de samba fora do Bairro. Nenhum outro bairro tem um festival de samba. E quando tem [em outros bairros], você não tem recursos pra dar uma premiação em valores. (Bobô, 2016)[48]

Numa relação de confronto entre grupos interessados, cada um defendendo sua parte, surge novos conflitos que dão como resultado apoios de pouca repercussão, paliativos que acabam favorecendo uma minoria, não levando em conta o complexo de valores agregados à cultura do samba junino.

> (...) o grupo União (...) foi patrocinado algumas vezes pela [Fundação] Gregório de Matos. Mas, o grupo União, hoje representa a Federação de Samba, e existe uma associação de samba. Juntos poderiam ser mais fortes. Mas não são juntos, são separados, e isso não é bom pro samba. (Bobô, 2016)

[47] Realizando uma sondagem rápida na internet observei o registro jurídico dessas entidades, associações, coletivos, federações. Além do grupo União que foi o primeiro, criado em 1978 conforme seus fundadores, alguns outros registros aparecem a partir de 2005. Associação Do Samba Junino e Samba de Roda do Estado da Bahia (2005), Coletivo de Entidades de Samba Junino e Sambas da Bahia – Cesba (2012), Associação Cultural Samba Junino do Paletó (2016), a Federação de Samba Duro Junino do Estado da Bahia – FSDJ (2000), e a Liga do samba junino que, pelo presenciei nas reuniões foi criada recentemente em 2016.

[48] Depoimento Silvanicio dos Santos/Bobô no ano de 2016.

Samba Junino, Patrimônio Cultural de Salvador: a busca por reconhecimento

No dia 19 de junho 2016 no Parque Solar Boa Vista, local emblemático, no Engenho Velho de Brotas aconteceu a cerimônia de abertura do processo de registro do samba junino como Patrimônio Cultural do município de Salvador. Esse evento, realizado pela Fundação Gregório de Matos, marcou um novo começo para os grupos de samba junino que após um longo período de incertezas tem agora a oportunidade de passar de um movimento inexpressível a uma manifestação de valor cultural garantido pelo tombamento[49]. Na expectativa de conseguir a força necessária para manter-se sem a necessidade da troca de apoio político por votos, talvez em uma dimensão um pouco mais equilibrada, eles passam a alimentar o sonho quase realizado de poderem viver a mesma experiência que os sambadores de chula viveram. Refiro-me aí à prática cultural como necessidade de participação e não como produto de mercado, posto que em muitas falas, isso parece ser o desejo de muitos sambadores, tanto quanto obter os mecanismos que possibilitem a participação no festival e a parte integrativa-social. Nessa questão atribuo o enfraquecimento anterior do samba junino ao crescimento de outros gêneros como o pagode, principalmente porque muitos dos ídolos do pagode tiveram alguma experiência com o samba junino antes do sucesso, servindo como espelho de uma vida mais próspera, sucesso para integrantes atuais de grupos de samba junino.

Referências

ARAÚJO, S. Políticas públicas para a cultura no governo Lula: um breve comentário. In: II ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2. 2004, Salvador. **Anais…** Salvador: UFBa, 2004. p. 71-78.

DODDS, S.; COOK, S. C. Authenticity, Uplift, and Cultural Value in Bahian Samba Junino. In:___. **Bodies of Sound:** Studies Across Popular Music and Dance. 1, ed. Farnham: Ashgate, 2013. cap. 8, p. 119-133.

DÖRING, K. **Cantador de Chula:** o samba antigo do recôncavo baiano. Salvador: Pinaúna, 2016. v. 4, Serie: Sons da Bahia.

TURINO, T. **Music as Social Life:** The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 258pg.

VIEIRA, H. Um São João movido ao som do sambão. **Jornal A Tarde**, Salvador, 21 jun. 1990. Caderno 2.

[49] Para a realização desse registro de tombamento estamos inseridos na elaboração de um laudo etnomusicológico que visa, pela expectativa dos solicitantes, a prefeitura, afirmar características musicais como distintivo, embora estejamos pensando muito mais na análise do samba junino como experiência social.

MULHERES BRINCANTES DO COCO EM CENA: UMA ANÁLISE INICIAL SOBRE UM GRUPO DE PESQUISA EM GÊNERO E MÚSICA

Harue Tanaka
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
hau-tanaka@hotmail.com

Lígia Luís De Freitas
Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ)
ligialfreitas@gmail.com

Rosenilha Fajardo Rocha
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
rosenilhafajardo@gmail.com

Resumo: A presente comunicação relata os passos iniciais do grupo de pesquisa interdisciplinar MUCGES (Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde). O intuito é demonstrar principalmente em que etapa de estudo o grupo se concentra, no momento, e dar informações sobre os pretensos passos em busca da observação e análise de algumas mulheres que fazem parte da cultura popular paraibana, mais especificamente, Mestra Ana do Coco do Novo Quilombo Guruji-Ipiranga e Vó Mera (do bairro do Rangel, em João Pessoa). Elas são exemplos de lideranças de grupos musicais femininos que atuam na cidade de João Pessoa e municípios circunvizinhos (Conde, por exemplo) e que tem demonstrado em suas apresentações públicas não apenas o fazer musical feminino, mas principalmente o empoderamento que permeia suas atividades. Demonstra, ainda, o cunho militante quanto à participação da mulher nos meios de sua cultura, no tocante a mulheres que performatizam musical e politicamente. A atual preocupação do grupo reside na formação de seus membros no que diz respeito ao entendimento sobre a metodologia a ser aplicada ao campo de pesquisa.

Palavras-chave: Mulheres músicas; Grupo de pesquisa; Gênero e música.

Abstract: This paper reports the initial steps on the study and research carried out on the interdisciplinary research group MUCGES (Music, Body, Gender, Education and Health). The purpose is to demonstrate mainly in which stage of study we are concentrating, at the moment. And to give information about the alleged steps in search of the observation and analysis of some women who are part of the Paraíba culture, specifically, Master Ana do Coco do Guruji-Ipiranga and Vó Mera (Rangel, neighborhood in João Pessoa). They are examples of female musical groups that work in the city of João Pessoa and surrounding municipalities (Conde), which has shown in public performances not only the female musical performance (dancing, composing, singing and playing instruments), but mainly empowerment that permeates this, as well as a militant stamp on the participation of women in the cultural media in relation to women who perform musically and politically. The current concern of the group lies in the formation of its members with regard to scientific methodology.

Keywords: Women players; Research group; Gender and music.

O MUCGES: metodologia e planos de ações

O MUCGES é grupo de pesquisa/estudo interdisciplinar cuja sigla significa música, corpo, gênero, educação e saúde. O intuito primeiro do grupo concentra-se, portanto, em transversalizar e gerar uma visão mais ampla sobre o fenômeno da aprendizagem, principalmente, de mulheres, a partir do estudo sobre as interfaces entre as áreas supracitadas, gerando instrumentos metodológicos e de aprofundamento no conhecimento sobre os seus processos de ensino e aprendizagem musicais. Afinal, há uma gritante carência em discussões de cunho interdisciplinar, na área da música, mais especificamente no tocante à categoria analítica de gênero. Todavia, ao falarmos de ensino e aprendizagem musicais necessitamos contextualizar o foco de nossa análise, qual seja, a(s) mulher(es) que performatiza(m) determinada música, dança e poesia, a partir de seus saberes e que se voltam, também, à transmissão do conhecimento musical a seus pares e descendentes. Em outras palavras, sobre como a música é transmitida às gerações vindouras e de como ocorre a manutenção da manifestação do coco nesse *locus*. Ambos os grupos, pretensos objetos de estudo, têm essa preocupação, sendo esse um dos aspectos – educação – escolhidos dentre nossos planos de ação. Como afirmou Blacking (1984, p. 73), "umas das coisas mais importantes sobre a tradição cultural em qualquer tempo em sua história é o modo no qual seus componentes humanos se relacionam entre si. É no contexto dessas relações que experiências emocionais são tidas e compartilhadas"[50].

A criação do MUCGES já foi aventada durante os encontros do Forum Latinoamericano de Educação Musical (2016), na Argentina, e do Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical (2016), em Teresina-PI. Nesse momento, folgamos em continuar a discutir sua trajetória e seus principais desafios. Um deles tem sido dar continuidade aos planos de estudo e ação que fomentem a construção dos perfis de seus/suas alunos/as e que estão relacionados à formação do grupo, a fim de angariar adeptos comprometidos/as com as propostas trazidas pelas orientadoras. Na primeira fase – seleção de alunos –, fomos surpreendidas com a aparição de pessoas estudiosas de vários seguimentos do conhecimento com interesse em questões sobre gênero e música, a quem tivemos que orientar e esclarecer, em vários momentos, sobre a proposta do grupo. Assim, atualmente, contamos com 4 tutoras/orientadoras (1 doutora em educação musical, duas em educação e 1 em currículo, ensino e política educacional; sendo duas delas etnomusicólogas),

[50]The most important thing about a tradition at any time in its history is the way in which its human components relate to each other. It is in the contexto of these relationships that emotional experiences are had and shared.

9 alunos/as de graduação/pós-graduação e 1 aluna graduada, com perspectivas para abarcar mais 2.

A metodologia de estudo e as linhas de pesquisa

De fato, inicialmente, tentamos localizar primordialmente pessoas que estivessem ligadas ao campo da música (e subáreas, tais como: etnomusicologia, educação musical, performance musical, entre outras). Ao mesmo tempo, todos deveriam possuir interesse na teorização de gênero, visto que, principalmente, essa categoria afirma-se como uma potencial intersecção entre as transversalidades desses campos, que ainda apresentam grande escassez em termos de produção de conhecimento interdisciplinar.

Segundo Del Ben apud Bellochio (2003, p. 45-46), a educação musical vem apontando para futuras pesquisas no sentido de, entre elas, "aproximar a pesquisa com o mundo vivido; aproximar as pessoas que habitam o mundo real com os resultados de pesquisas e de conhecimentos por elas gerados; enfrentar o desafio de buscarmos novas formas de contar as pesquisas, de divulgá-las [...]". Seguir tais diretrizes fundamenta nosso direcionamento sobre a transversalidade de saberes com a etnomusicologia, visto que como disse Nettl (1992, p. 4-5, comentário nosso):

> Os etnomusicólogos têm, como credo, a crença de que fundamentalmente todas as músicas são boas, e que nós deveríamos compará-las não em termos de como nós gostamos delas, mas pela mensagem que trazem de sua sociedade [*comunidade musical*]. Esta visão pode ser usada pelos educadores musicais como uma base para ensinar a música da humanidade. [...] Eu acho que estou certo quando digo que todos os etnomusicólogos acreditam que a música pode ser melhor entendida como um aspecto da cultura da qual é parte, e entender música pode nos auxiliar a entender as culturas do mundo e sua diversidade. [...] estudando processos tanto quanto produtos e enfatizando que intercâmbio musical intercultural é uma das principais características da música do nosso tempo.[51]

E essa assertiva tem sido uma das norteadoras de nossos objetos de pesquisa (Tanaka, 2001, 2009; Tanaka Sorrentino, 2012; Tanaka-Sorrentino, 2013; Tanaka e Borges, 2013; Rocha, 2010; Rocha; Giovaninni Júrnior, 2013) cujo fim em comum é refletir e avaliar práticas musicais dos meios populares musicais conectando-as à realidade no amplo universo de educação musical existente em nosso país (Tanaka, 2012, p. 475), bem como às práticas de

[51] Etnomusicologists have, as their credo, the belief tha fundamentally all musics are good, and that we should compare them not interms of how we like them, but by what message the bring from their society. This approach can be used by music educators as a basis for teachin the musico f humanity. [...] I think I´m right in saying that all ethnomusicologists believe that music can be best understood as na aspecto f the culture of which it is a part, anda understanding music can in turn help us to understand the world's cultures and their diversity. [...] studying processes as much as products, and stressing that intercultural musical exchange is one of the main features o music of our time.

ensino de instrumento. Do mesmo modo que a etnomusicologia tem sido a área de conhecimento que dialoga com os propósitos do MUCGES, uma vez que está preocupado com as manifestações musicais que provém das comunidades fora das instituições formais (contextos não escolares).

Em nossa experiência como pianista, docente e instrumentista participante de grupos em que mulheres tocam, dançam e cantam, foi possível vivenciar aspectos que envolvessem a(s) mulher(es) tocando instrumentos tidos como "masculinos" (nas Calungas, tocando alfaia – tambor de maracatu; no Fulô Mimosa, acordeão, além de cantar; já tendo tocado tamborim[52], triângulo, etc.). Nesse esteio, acabamos travando contato com o preconceito que permeia tais escolhas e que são manifestados mesmo quando se trata do ensino de tais instrumentos a um público feminino. Ambas, essa autora e a co-autora Rosenilha (também, pianista, etnomusicóloga, docente e instrumentista que participa, atualmente, das Calungas, tocando agogô e do Maracatu de Nação Pé de Elefante, cantando, tocando o alfaia – tambor de maracatu e gonguê)[53], têm relatos de experiência que envolvem algumas situações de preconceito pelo fato de sermos mulheres que tocam instrumento "de homens". Como etnomusicóloga, Rosenilha, ainda, participa como pesquisadora do grupo de Folia de Reis da Serra, formado eminentemente por homens, sendo sua inserção nesse universo tido como "masculino", um trabalho de territorialização e empoderamento do feminino nesse contexto cultural.

Nesse sentido, o MUCGES procurar firmar-se a partir das seguintes linhas de pesquisa: a) Estudos etnomusicológicos interligados às categorias de gênero e música (metodologia da história oral e/ou etnografia; com aporte também nos trabalhos de feministas e/ou etnomusicólogos); b) Construção e reflexão em torno de metodologias não convencionais frente ao ensino-aprendizagem tradicional de música; c) Música, educação, corpo, empoderamento e saúde, dentre outros, bem como as inter-relações entres tais categorias de análise.

Pretendemos nos espaços de convergência de tais linhas, pesquisar os/as atores/atrizes social(is) do grupo Coco do Guruji-Ipiranga e do grupo de Vó Mera (Bairro do Rangel, João Pessoa) que a partir de observações iniciais parecem se afirmar como um "matriarcado musical", fenômeno existente nas comunidades as quais sua líderes pertencem. No tocante à

[52] Prática instrumental que ensejou uma pesquisa, resultando a dissertação de mestrado e, por fim, a publicação de um livro (Tanaka, 2009).

[53] O grupo Maracatu de Nação Pé de Elefante é o único grupo de maracatu de nação da cidade de João Pessoa-PB. Conta em seu repertório o baque virado, dentre outros ritmos típicos do maracatu e as toadas; e é apadrinhado pelo Maracatu de Nação Estrela Brilhante de Pernambuco. A inserção da musicista no grupo tem deslocado os lugares tidos como fixos e masculinos nesse grupo, haja vista o tocar tambor e gonguê.

Vó Mera, detectamos, ainda, a existência do marcador social – idade/geração – por se tratar de uma idosa que com o passar dos anos acabou adotando artisticamente em suas apresentações o título "Vó Mera e seus Netinhos", tendo, atualmente, passado a "Vó Mera e suas Netinhas".[54]

Tais aspectos fazem com que a brincadeira do coco seja a manifestação escolhida pelo MUCGES a ser observada nas próximas etapas de estudo/pesquisa que inclui, portanto, a etnografia (Bonetti; Fleischer, 2007), a fim de uma maior aproximação com as mulheres brincantes do coco. Não se trata apenas de simples observação. Pretendemos um contato intersubjetivo, a fim de garantir uma imersão na cultura do grupo, para apreender suas formas de organização e seus sistemas de significados culturais, experiência como a vivenciada por Tanaka (2009, 2012 e 2013). Nessa perspectiva a intenção principal é uma aproximação estreita com o mundo real, o mundo vivido pelo grupo (Del Ben apud Bellochio, 2003, p. 46).

Nossa experiência tem demonstrado que as etnografias falam com maior profundidade sobre os fenômenos musicais, exatamente porque a (con)vivência com os/as atores/atrizes sociais traz uma maior compreensão, por conseguinte, uma transparência sobre a verdade que permeia as proposições analisadas resultando em uma verificação mais fidedigna da realidade. Em última análise, pretendemos explicitar alguns dos textos e ações nessa primeira etapa de configuração do perfil dos/as alunos/as ingressos/as no grupo, visto que 40% nunca teve sequer contato com trabalhos distintos de sua área de estudo, a exemplo da categoria analítica de gênero. Atestamos, inclusive, que a própria área de gênero em um de seus encontros mais expressivos (Fazendo Gênero), só a partir de sua oitava edição (2008), criou uma sessão temática própria para discutir questões referentes à música dividindo espaço com a dança. Ao que parece, o ENABET segue o mesmo encaminhamento, nesse momento, quando lança a temática "Música, Dança, Cidadania e Participação", em sua oitava versão.

Os grupos de coco a serem estudados possuem na música, na dança e na poesia, a vitrine de suas manifestações culturais que em seu âmago representam a dança e o canto de "minorias estigmatizadas pela sociedade" (Moreno, 2000, p. 41). Além de serem mulheres, Ana (comunidade Novo Quilombo do Guruji-Ipiranga[55]) e Vó Mera[56], (mulher negra, idosa,

[54] V. uma das publicações de Tanaka-Sorrentino (2013), no Seminário Internacional Fazendo Gênero (2013) que discutiu, dentre outros áreas, os marcadores sociais de gênero e idade/geração, a partir de sua tese defendida em 2012 (Tanaka Sorrentino, 2012).

[55] Vídeo-documentário intitulado Batuque da Terra, produzido pela Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres de João Pessoa (SPPM) que noticia a criação do prêmio "Construindo a Igualdade de Gênero no Melhor São João da Gente" e "homenageia as mulheres da cultura popular que reconhece e dá visibilidade à produção artística feminina [...] de mulheres que não deixam morrer essa cultura viva das comunidades" (Nézia Gomes, secretária da SPPM). Pesquisa de Freitas (2008).

brincante de coco, cantadora e compositora; moradora do bairro de periferia Rangel) são exemplos vivos de participação ativa nos movimentos sociais, de resistência negra, de mulheres e de cidadania, como demonstram suas trajetórias artística e cidadã.

Salientamos, ainda, que Rosa (2015) mapeou trabalhos realizados em etnomusicologia que estiveram ligados à categoria de gênero e criticou a falta de aprofundamento quanto às formulações/explicações no tocante à inclusão das questões de gênero e suas interfaces com a música. Joan Scott (1989, p. 5-6 apud Rosa, 2015), por exemplo, é uma das teóricas feministas que tece críticas a respeito das generalizações redutoras de alguns estudos sobre gênero. Destarte, entendemos que a fase de preparação teórica, para posterior ingresso na pesquisa de campo dependerá da boa elaboração de um plano de estudo/ação; a partir de uma metodologia adequada para chegar com propriedade ao campo de pesquisa, atender-se-á de forma eficaz aos ditos planos, dentre eles: a) Conhecer as mulheres do grupo em foco e sua relação com o fazer musical; b) Observar as benesses que a prática musical pode propiciar, possibilidades ou potencialidades músico-pedagógicas, e c) Analisar a subjetividade da saúde de suas participantes (autoestima, motivações, empoderamento, visibilidade, papeis sociais, etc.).

As mulheres da brincadeira do coco: foco da pesquisa de campo

A Universidade Federal da Paraíba (UFPB) estuda a manifestação cultural do coco, desde abril de 1992, através da equipe de pesquisadores do projeto integrado "Representação do oprimido na Literatura Brasileira", no subprojeto "A situação atual dos cocos na Paraíba" (Ayala; Ayala, 2000, p. 12). Portanto, essa tem sido uma das obras de referência quando se fala do coco na Paraíba. Mencionamos, entretanto, que foi Mário de Andrade quem apontou a dificuldade de precisar tal manifestação popular.

> Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem. (Andrade, 1984, p. 347 apud Ayala; Ayala, 2000, p. 21).

Assim, a etapa de ingresso no campo de pesquisa estará adstrita a entender de que manifestação se trata e, então, contextualizar o local e desvendar quem são as sambadoras/ cantadoras de coco – Ana (mestra do Coco do Guruji-Ipiranga) e Vó Mera. Entender, principalmente, o que é ser coquista em um meio onde comumente predomina a figura

[56] Vídeo da apresentação de "Vó Mera e suas Netinhas", 08 de março de 2015, na Fundação Espaço Cultural (FUNESC), em João Pessoa-PB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATXDE9mV3G4>. Acesso em: 08 mar. 2017.

masculina como o é o das manifestações da nossa cultura popular, lembrando que essa é uma das manifestações que passou a ser performatizada predominantemente por mulheres (Selma do Coco, Lia de Itamaracá, Dona Lenita, dentre outras). Segundo Templeman (2000, p. 435), a música mesmo sendo uma atividade básica humana que talvez todas as pessoas apreciem; tem que ser ensinada. "Um grande número de vetores se combinam nas tradições da transmissão musical. [...] É óbvio, contudo, que as mulheres têm uma imensa parcela nesse processo. Alguém deve, de fato, afirmar que as mulheres são as principais transmissoras da música."[57] (Templeman, 2000, p. 435).

A faixa etária dessas coquistas comumente está acima dos quarenta anos. No caso de Vó Mera, depois de um tempo, passou a se apresentar como Vó Mera e Seus Netinhos. Segundo a coquista/cirandeira, os netinhos cresceram e, em 2015, passa a uma nova formação Vó Mera e Suas Netinhas (A cirandeira paraibana..., 2015). Não se pode negar o forte sentido educativo e de transmissão na manifestação do coco que permeiam a prática dessa coquista, de sua filha Mônica (atualmente sua produtora, participante das apresentações) e de suas netinhas.

Revisão de literatura (fase inicial)

Como foi dito anteriormente, o principal desafio, no momento, vem sendo introduzir seus participantes sobre a teorização de gênero, de modo que as transversalidade comecem a fluir/confluir nesse universo interdisciplinar, a partir das discussões fomentadas pelos encontros quinzenais do grupo. Textos, vídeos, filmes e entrevistas já ensejaram rodas de discussão sobre música e gênero; além do corpo e da educação. Dentre eles: Maicon (2014); Scott (1995); Nicholson (2000) e Grosz (2000). Contamos, ainda com o suporte teórico da etnomusicologia, não apenas no seu aspecto metodológico, mas a partir das publicações dos anais dos encontros bianuais da ABET; além dos trabalhos de Laila Rosa (2015), no Seminário Internacional Fazendo Gênero e suas comunicações/simpósios sobre a criação do grupo de pesquisa Feminaria Musical (FM) ligado por afinidades de concepções e propósitos a outro núcleo liderado por Isabel Nogueira, em Porto Alegre (UFRGS), sobre estudos de gênero, corpo e música; e Rosa e Nogueira (2015), sobre epistemologias, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. Além dessas publicações, autores clássicos da etnomusicologia como Merriam (1964) sobre as funções da música; Nettl (1992),

[57] A great many vectors combine in transmitting musical traditions; no one of them is suficiente by itself. It is obvious, however, that women have na immense share in this process. One might, indeed, assert that women are the principal trnasmitters of music.

a etnomusicologia e o ensino da *world music*. Além da autora Green (1997) com a obra emblemática sobre música, gênero e educação. E ainda, Sarkissian (1992) e Pendle (2000) sobre as mulheres, a música e suas performances.

Metodologia em andamento

Finalmente, como parte da complementação da revisão de literatura/referencial teórico, o grupo partiu do entendimento de que o direcionamento a ser seguido, na presente etapa, será o estudo sobre as metodologias de pesquisa científicas voltadas às abordagens qualitativas e seus métodos. Tal necessidade se deveu à observação da falta de domínio do grupo sobre as ditas metodologias que ensejem a realização da pesquisa em foco (Bonetti; Fleischer, 2007). Destarte, optamos pela elaborarão de um cronograma que privilegiasse, principalmente, textos que abordassem metodologias dirigidas ao tipo de pesquisa a que o MUCGES se propõe, a saber, investigar grupo de mulheres músicas da cultura popular, sua dança, poesia e performance. Percebemos que há uma necessidade premente de preparar os/as alunos/as para ingressar no campo de pesquisa, a fim de realizar a coleta de dados que permita embasar as discussões de forma a evitar o viés, em busca de análises mais fidedignas à realidade em foco.

Quando nos referimos à metodologia em etnomusicologia, estamos nos reportando a opiniões que se complementam como as de Templeman (2000, p. 420) quando diz que a diferença essencial entre etnomusicologia e musicologia consiste em sua metodologia de pesquisa e aos tipos de coleta de dados, sendo sua marca distintiva a utilização da etnografia no campo de pesquisa que permitiria observar as pessoas em suas atividades cotidianas. E a de Merriam (1964, p. 3) que entende que a etnomusicologia contém duas partes distintas que levam em conta, tecnicamente, a estrutura do som musical como um sistema *per si* (musicológica) e, outra, que escolhe tratar a música como uma parte funcional da cultura humana e como uma parte integral de um todo mais amplo (etnológica).

Referências

A CIRANDEIRA PARAIBANA VÓ MERA NO DIA INTERNACIONAL DAS MULHERES. João Pessoa-PB. 2015. Parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATXDE9mV3G4>. Acesso em: 03 mar. 2017.

AYALA, Maria Ignez N.; AYALA, Marcos. Cocos: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Da produção de pesquisa em educação musical à sua apropriação. *Boletim Informativo da Abem*, ano 6, n. 18, set. 2003.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, [1973]1984.

BONETTI, Alinne; FLEISCHER Soraya. *Entre saias justas e jogos de cintura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

FREITAS, Lígia. Luís. Batuques da Terra, João Pessoa: Secretaria de Políticas Públicas para Mulheres, 2008. Vídeo-documentário.

GREEN, Lucy. *Música, género e educación*. Buenos Aires: Morata, 1997.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*. 2000. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51327>. Acesso em: 08 mar. 2017.

LOPES, Maycon. Pagode e perigo: rediscutindo contendas de gênero na Bahia. *Revista de Antropologia Social*, ano 15, n. 1, p. 97-118, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/34282/27037>. Acesso em: 08 mar. 2017.

MERRIAM, Alan P. Learning. In: ____. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University of Press, 1964. p. 145-163.

MORENO, Josane C. Santos. O perfil dos coquistas. In: AYALA, Maria Ignez N.; AYALA, Marcos. *Cocos*: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000, p. 41-46.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. *Revista da ISME*, Korea, p. 3-8, 1992.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>. Acesso em: 08 mar. 2017.

PENDLE, Karin. *Women and music*: a history. Indiana, United States of America: Indiana University Press, 2000.

ROCHA, Rosenilha F.. Transmissão, assimilação e reprodução do fazer musical na Folia de Reis da Serra. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. *Anais*... Goiânia: UFG. ISBN 978-85-7745-6116. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte1.pdf>.

ROCHA, Rosenilha F.; GIOVANNINI JÚNIOR, Oswaldo. Vissungueiros de ontem e de hoje: as performances e os deslocamentos dos cantos vissungos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6.,2013, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2013. Disponível em: < *abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=173>. Acesso em: 08 mar. 2017.*

ROSA, Laila. “Fora do objeto: Feminaria Musical, epistemologias marginais, experimentos sonoros, performances e militância política como produção de conhecimento em música”. Palestra proferida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, em 14/05/2015. 2015. Slides.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 3, n. 2, 2015, p. 25-56.

SARKISSIAN, Margaret. Gender and Music. In: MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology*: an introduction. New York: W. W. Norton, 1992. p. 337-48.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Revista Educação e Realidade.* Ano 20, n. 2, jun.-dez., p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1210/scott_gender2.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2017.

TANAKA, Harue. Ensino e aprendizagem do cavalo-marinho infantil do Bairro dos Novais (1999). In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 10., 2001, Uberlândia. *Anais*... Uberlândia: ABEM, 2001. p. 106-114. 1 CD-ROM.

_____. *Diário de uma ritmista aprendiz*. João Pessoa: Editora Universitária, 2009.

TANAKA-SORRENTINO, Harue. Música, performance, gênero e idade/geração na comunidade itapuãzeira. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: UDESC/ UFSC, 2013. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384885867_ARQUIVO_HarueTanaka-Sorrentino.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2016.

TANAKA SORRENTINO, Harue. *Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico*. 2012. 550f. Tese (Doutorado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

TANAKA, Harue; BORGES, Edvaldo. Atividade de “ganho”, performance e música na comunidade itapuãzeira (Salvador – BA), In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6.,2013, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2013. Disponível em: *<abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=173>. Acesso em: 08 mar. 2017.*

TEMPLEMAN, R. Whitney. Women in the world of music. In: PENDLE, Karin (Ed.). *Women and music*: a history. 2ª ed., Bloomington: Indiana University Press, p. 419-437, 2000.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA CORPORIFICADA: ENEGRECER, GENERIFICAR E DESCOLONIZAR A ESCUTA

Helen Campos Barbosa
POSCOM/FACOM-UFBA
helenjornalismo@gmail.com

Resumo: Proponho um estudo quanto as estratégias políticas e artísticas de mulheres compositoras a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações. O estudo está inserido no campo de estudos da experiência estética a partir da observação dos elementos que constroem uma imaginação auditiva (identificação e interpretação das diversas variáveis que compõem a escuta musical consciente (afetiva) perpassando as performances de gênero e questões étnico-raciais). A metodologia segue a escrita performática, construindo uma escrevivência, onde acentuo nesse lugar os marcadores de gênero, sexualidade e raça que me atravessam. A análise envolve desse modo a escuta afetiva de quem escreve, bem como os três aspectos destacados por Philip Bohlman e Ronald Radano (2003) como construtores da *racial imagination*. 1-Aspectos relacionados às técnicas de produção, 2- Instrumentação; 3-Corpos dos sujeitos envolvidos. A partir das características internas da obra musical busca-se entende-la entrelaçada as performances artísticas e políticas da *cantautora* baiana Larissa Luz, enquanto *artivismos* (arte e ativismo) no cenário musical brasileiro desencadeando possíveis experiências estéticas também singulares. Assim, as disposições afetivas e imaginárias da experiência são entendidas enquanto construções relevantes que podem também fixar ou provocar rupturas nas práticas musicais.

Palavras-chave: *cantautoras*; subjetividades; experiência estética;

Abstract: I propose a study about the political and artistic strategies of women composers from a relationship between knowledge, powers and our subjective. The study is part of the field of study of aesthetic experience based on the observation of the elements that construct an auditory imagination (identification and interpretation of the various variables that compose conscious (affective) musical listening through the performance of gender and ethnic-racial issues). The methodology follows the performance writing, constructing a writing, where I emphasize in this place the markers of gender, sexuality and race that cross me. The analysis thus involves the listener's affective listening, as well as the three aspects highlighted by Philip Bohlman and Ronald Radano (2003) as constructors of racial imagination. 1-Aspects related to production techniques, 2- Instrumentation; 3-Bodies of the subjects involved. From the internal characteristics of the musical work, one seeks to understand it intertwined with the artistic and political performances of the singer-songwriter Larissa Luz, while artivismos (art and activism) in the Brazilian music scene triggering possible aesthetic experiences also unique. Thus the affective and imaginary dispositions of experience are understood as relevant constructs which can also fix or cause ruptures in musical practices.

Keywords: songwriters; Subjectivities; Aesthetic experience;

Proponho um estudo quanto as estratégias políticas de mulheres compositoras baianas a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações (práticas de si). Para tanto proponho um olhar voltado à construção de uma imaginação auditiva (identificação e

interpretação das diversas variáveis que compõem trilhas musicais afetivas perpassando as performances de gênero e questões étnico-raciais por exemplo). O Brasil tem presenciado um aumento significativo de artistas ativistas nos últimos anos. Leandro Colling (2016) afirma essa emergência especialmente nos últimos dez anos, quando surgem na cena político cultural do país "produções variadas potentes, criativas e provocadoras com fortíssimo apelo das dissidências sexuais e de gêneros" (COLLING, 2016, p.77). Me voltando especificamente às produções musicais desenvolvidas por mulheres no Brasil, identifico o fortalecimento de uma cena local com artistas que têm conseguido construir redes de fortalecimento de suas criações/composições bem como de visibilidade a isso. O uso de *cantauroras* assim, demarca o lugar de mulheres compositoras e intérpretes refuta o lugar de autoridade masculina de criador universal (ROSA, NOGUEIRA, 2015).

A produção das *cantautoras,* estão imbuídas de estratégias políticas que podem também ser inseridas no que Conceição Evaristo (1996) ao tratar a criação artística enquanto um espaço também político o denomina de *escrevivências* (2007, p.20). Uma escrita comprometida com sua existência me inspira a uma escuta afetiva desses artivismos musicais de *cantautoras* negras observando não somente as questões que dizem respeito às suas referências raciais em seu trabalho artístico, mas em atentar, antes de tudo, na maneira como a *cantautora* vai lidar com esse dado étnico que ele traz em si, o como esse sujeito se apresenta em sua escritura (Evaristo, 1996, p. 2). Assim como ela, busco entender nestas artistas as maneiras pelas quais me provocam e convocam a uma experiência estética e igualmente política. Entendo as *cantautoras* assim como criadoras de atitudes políticas a partir da auto apresentação de suas "escrituras" (Evaristo, 1996, p. 2). Dessa forma não concentro meus estudos exatamente nos seus trabalhos autorais enquanto um objeto artístico, em busca de uma possível construção de um "feminino negro". Tentando destoar de uma perspectiva essencialista, busco estabelecer uma análise da experiência estética que me convoca, num percurso relacional que perpassa observar desde os diálogos que estabelecem com os diferentes gêneros musicais chegando até a compreender como performam o "ser mulher negra" ou o "tornar-se mulher negra".

Quando se trata de um contexto visivelmente demarcado pelo machismo, sexismo e pela heteronormatividade como ainda é o espaço artístico-musical, é preciso inventar (no sentido de construção) lugares no "não – lugar". Se pretendo aqui falar sobre a música enquanto uma experiência perpassada por afetações estéticas e sensíveis, eu não poderia me eximir do esforço de falar sobre isso a partir da compreensão do que Donna Haraway (1995)

denomina de *saber localizado*[58]. Quando demarco meu lugar de fala sobre experiência estética, enquanto uma mulher, negra, brasileira, com família advinda de camadas sócio - econômicas desprivilegiadas eu busco acentuar na experiência estética um lugar específico. Corpo esse com marcações sócio - econômicas, raciais e de gênero (etc.) específicas que forjam experiências estéticas singulares. O funcionamento das práticas musicais está justamente na esfera do acontecimento de *uma*[59] experiência. E nesse acontecimento é convocado nos/dos corpos desde suas singularidades afetivas, étnico-raciais, sociais, até seus pertencimentos territoriais e de performatividade de gênero[60] por exemplo. Tais singularidades comportam o tencionamento entre o uso da *diferença* enquanto práticas de auto reconhecimento/identificação e ao mesmo tempo enquanto esvaziamento da própria experiência quando passam a se comportar como regimes de regulação simbólica. Quando um grupo minoritário estabelece, em luta política, símbolos de identificação, me interessando aqui principalmente os estéticos, ele passa a ter validação social num sentido de auto-representação política. Mas ao mesmo tempo delimita e demarca modos/maneiras que podem agir como condicionadores culturais num possível esvaziamento da experiência.

Penso aqui então numa experiência estética que tece uma delicada e complexa teia a partir das histórias pessoais, contemplando memórias, vozes e lugares (hooks, 1995). Contextualizada historicamente bell hooks[61] (1995) propõe uma estética sensível a formas engajadas numa política ou enquanto experiência quotidiana enaltecendo as possibilidades entre conectar a capacidade de resistência crítica e a habilidade de experimentar prazer e beleza. Pensar a experiência musical a partir dessa problematização pressupõe incluir no estudo, relações de gênero, sexualidade, geração, classe, raça e etnia e corporalidades em

---

[58] A autora propõe a construção do conhecimento como prática política. Assumir a perspectiva parcial nesse sentido seria fundamental para uma ciência objetiva. Para ela, o conhecimento que busca a universalidade é que funda a ideia de objetividade a partir do fundamento de imparcialidade. Essa relação produz segundo ela um tipo de saber que historicamente serviu como instrumento de dominação.

[59] "Ter experiência" seria como um acontecimento rotineiro, repetitivo e submisso a convenções práticas e procedimentos intelectuais já "ter uma experiência" seria uma interação integrada às várias capacidades humanas, resultando numa "experiência integral, forte, de rara intensidade" (DEWEY APUD GUIMARAES e LEAL, 2008).

[60] Gênero é pensado aqui a partir dos estudos de Judith Butler. A autora considera gênero como uma categoria analítica importante para pensar relações de poder nas relações sociais fugindo de um dualismo homem-mulher a partir da noção de "performance de gênero". O gênero como uma realização performativa compelida pela sanção social. O corpo atuaria na reprodução de signos, na repetição estilizada de atos que constroem e corroboram noções previas de gênero. O corpo estaria em vulnerabilidade de signos e sentidos fixados pela linguagem. Sara Salih (2012) interpreta que o gênero em Butler é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia. " Neste caso, um homem "masculino" ou uma mulher "feminina". As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem. O que significa que não há identidades de gênero que precedam a linguagem (SALIH, 2012, p.91).

[61] bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.

repertórios musicais. E o que faz minha experiência particular exceder a unicidade das características de minhas próprias corporalidades é que "...o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente" (BUTLER, 2015, p. 51).

A imaginação racial como categoria analítica na escuta consciente: Notas sobre uma metodologia de análise

A *racial imagination* na música perpassa então, uma memória construída a partir das diferenças. Essas diferenças para Philip Bohlman e Ronald Radano (2003) dizem respeito às certas condições materiais: 1-Aspectos relacionados às técnicas de produção, 2-Instrumentação; 3-Corpos dos sujeitos envolvidos. *Racial imagination* desse modo, "não informa simplesmente percepções de prática musical, mas é ao mesmo tempo, constituída dentro e projetada num social através do som". Nesse sentido, eles chamam atenção para a escuta racializada que desnaturaliza as construções culturais definidoras das performances (BOHLMAN; RADANO, 2003, p.5).

A partir dessa perspectiva desenvolvo uma análise da produção artivista da *cantautora Larissa Luz*, artista do cenário musical soteropolitano, buscando discutir e ampliar algumas das questões das questões de minha pesquisa de doutorado que encontra-se em andamento. A metodologia segue a escrita performática da escrivência acentuando nesse lugar os marcadores de gênero e racial. O artivismos (arte e ativismo) no cenário musical brasileiro é compreendido então como um desencadeador de possíveis experiências estéticas também singulares. Assim, as disposições afetivas e imaginárias da experiência são entendidas enquanto construções relevantes que podem também fixar ou provocar rupturas nas práticas musicais.

Penso assim nas estratégias de mulheres compositoras para as "partilhas de um sensível", numa relação entre o "eu" e o "outro" nas performances musicais aqui estudadas a partir do que Jaques Ranciére denomina de "partilha do sensível", noção que ele localiza entre o estético e o político. A estética para Ranciere (2005) seria definida pelo modo como ocorre a "distribuição do sensível", pois esse processo determinaria os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento. As identificações são também da esfera do imaginário, que em fluxos contínuos do desejo me lançam as desestabilizações do "eu" ao encontro do "nós" (BUTLER, 2002, p.159).

> Deve haver a possibilidade de admitir e afirmar uma série de "materialidades" que correspondem ao corpo, a série de significações que assinalam as esferas da biologia, da anatomia, da fisiologia, da composição hormonal e química, da enfermidade, da

> idade, do peso, do metabolismo, da vida. Nenhuma delas pode ser negada. Porém o caráter inegável destas "materialidades" de modo algum implica o que significa afirma-la, em realidade, que matrizes interpretativas condicionam, permitem e limitam essa afirmação necessária (BUTLER, 2002, p.108).

Tenciono então a discussão sobre a diferença, problematizando seu pensar apenas a partir do plano de uma dicotomia de gênero (a diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino) me aportando nos estudos feministas descoloniais busco refletir quanto as diferenças entre as mulheres de modo interseccional. Local de fala, experiências cotidianas, subjetividades em atravessamento nos corpos e subjetividades. Argumento assim que certas práticas musicais, dentro da dimensão da experiência estético-musical, estabelece comigo e em mim experiências musicais com relações específicas que convocam minha subjetividade de um modo igualmente singular. O que quer dizer ainda que existem modos também específicos de articulação de elementos musicais que contribuem para que ocorram esses reconhecimentos. Essas minhas suspeitas iniciais exigem um esforço de articulação teórica e analítica que me possibilite pensar nas práticas musicais enquanto "saberes localizados" que afetam singularmente as experiências estéticas que são construídas numa relação contínua e contextual entre o "meu" universo particular e o do "outro". Isso me leva a pensar de modo entrelaçado entre estética e política. Os contextos e possibilidades de articulações poéticas, éticas e políticas que pairam naquilo que penso ser "meu".

A ênfase não deverá estar localizada no objeto artístico em si, mas na contextualidade das experiências estéticas na vida cotidiana (BRAGA, 2010). As experiências estéticas não seguem a um modo padrão e meu intuito aqui, conforme Braga (2010) é observar de que modo às experiências estéticas possibilitam entrelaçamentos afetivos, não me interessando também os medir quanto a profundidade e raridade dos sentimentos estéticos, mas acreditando que as expressões artísticas podem agenciar subjetividades. Quando proponho uma escuta afetiva, onde para isso, demarco meus lugares de fala enquanto mulher, negra etc., estou afirmando que quando escuto uma canção, a voz vem ao encontro de um corpo, assim como olhar significa olhar para uma imagem. A escuta pressupõe um corpo que ouve, que por sua vez tem uma escuta estabelecida a partir, do encontro e da colaboração, sobre um mesmo plano, do mundo e do corpo, e, em seguida, da sensibilidade e do intelecto, da receptividade e da espontaneidade.

Procura-se bonecas pretas: o trabalho artístico musical da *cantautora* Larissa Luz

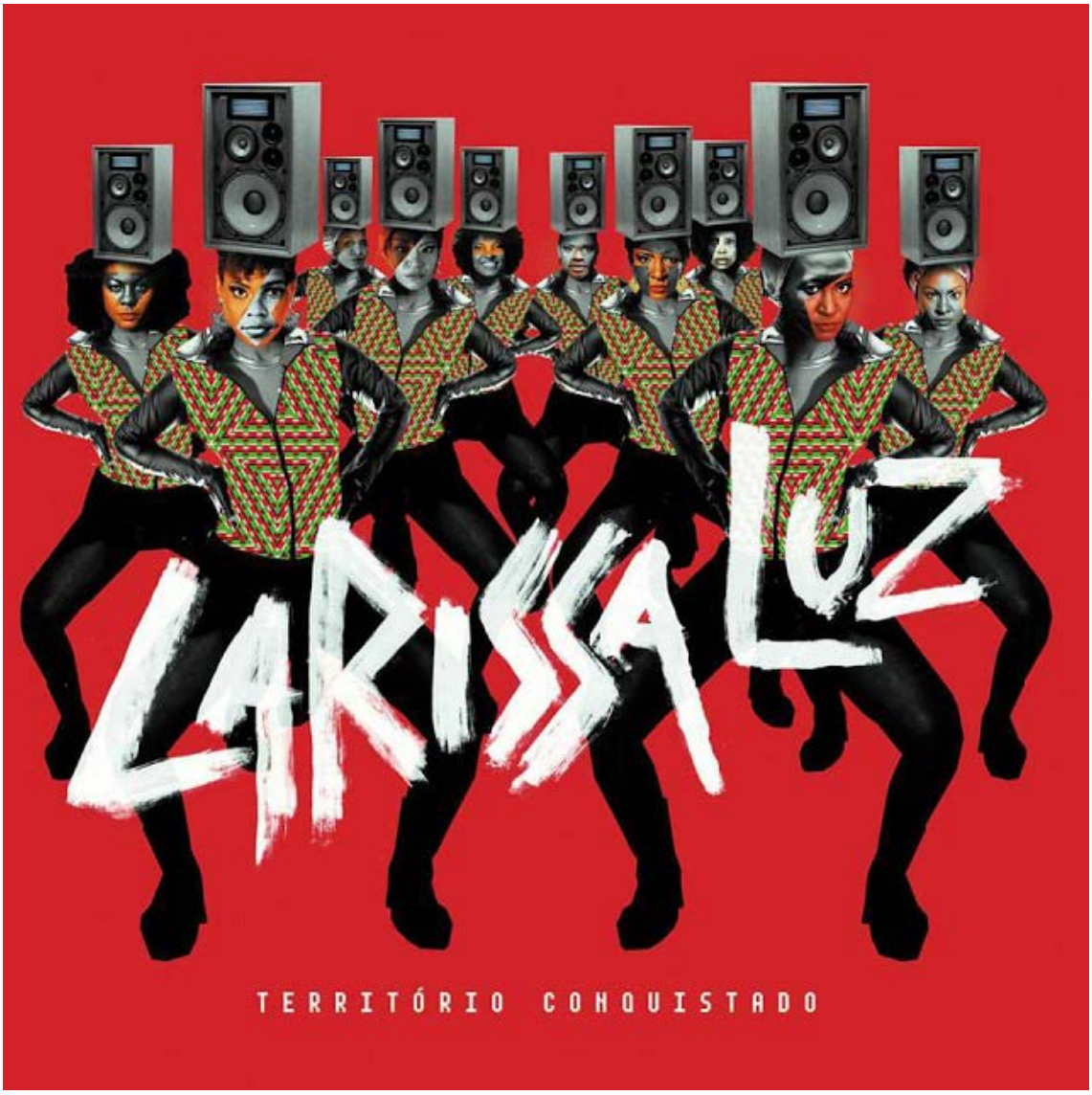
"Aqui estão fragmentos de mim. Reuni pedaços de um universo feminino que está aí fora e aqui dentro. Este disco é um relato de um processo contínuo de conquista de espaço. Um depoimento musicado de meu íntimo despido em desejos, confissões, sentimentos e questionamentos cotidianos. É um sorriso atento e instigado. Uma celebração de nós: mulheres negras, senhoras de nossas histórias. Dedico-o a Carolina de jesus, Bell hooks, Victoria Santa cruz, Elza Soares, Makota Valdina, Chimamanda Ngozi Adichie, Beatriz Nascimento, Lívia Natália, Nina Simone, a minha mãe: Regina Luz...e a vocês mulheres de força extrema, Obrigada pela contribuição relevante e por me nutrirem de vontade de existir!"
LUZ

Bonecas Pretas é a quinta faixa do segundo trabalho autoral de Larissa Luz. *Território Conquistado* que ao todo possui 10 faixas musicais, foi lançado em 2015 e como o trecho acima revela, teve influência e inspiração de mulheres negras importantes para o feminismo negro nacional e internacional, como bell hocks, Carolina de Jesus, Lívia Natália, escritora negra da Bahia e da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Para a pesquisa que orientou esse trabalho a *cantautora* contou com a participação de da antropóloga Goli Guereiro. Ouvir Território Conquistado é também passear por escolhas musicais que se contrapõe a uma lógica de uma "música baiana afro-pop". Rock, batuques afro e batidas eletrônicas com a presença do *dubstep* e do *trap* junto com letras marcantes que reinvidicam um lugar político, representativo e estético, o trabalho soa e ecoa como manifesto conectado às demandas sócio-culturais que não são novas mas que na atualidade é que vem conquistando maior visibilidade.

Desse modo, Larissa Luz constrói uma performance corporal e uma narrativa musical artevista. O álbum que foi financiado a partir do edital da Natura Musical concorreu na categoria "Melhor álbum pop contemporâneo em português" para o Grammy Latino. É importante ressaltar que a visibilidade que esse trabalho conquista hoje é também fruto da trajetória que Larissa Luz construiu. Aos 28 anos, a *cantautora* ainda adolescente compôs uma banda de rock formada apenas por mulheres e posteriormente esteve à frente do grupo Ara Ketu durante quatro anos. Em 2013, lançou seu primeiro disco solo, "MunDança", com produção independente.

Bonecas pretas especificamente é uma composição de *Larissa Luz* em parceria com Pedro Itan. A canção denuncia a hegemonia de uma estética consolidada a partir da branquitude. Um passado colonial que ainda nos assombra, deixa perceptível a desigualdade do espaço ocupado por negrxs nos lugares de evidência em diversos segmentos, midiático, político, acadêmico etc, então "como pensar a hegemonia do branco enquanto ideal estético?"

(SOVIK, p.36). “A branquitude não é genética, mas uma questão de imagem: mais um motivo pelo qual é um problema que se coloca na cultura dos meios de comunicação” (SOVIK, p.36).



O videoclipe da canção Bonecas Pretas provoca um olhar quanto a ausência de símbolos representativos para nós negrxs desde a infância. Usando a metalinguagem, onde o vídeo apresenta uma mulher acompanhando uma reportagem onde a repórter é a própria Larissa Luz, denuncia em sua abertura uma estética opressora, onde ocorre a procura e concomitantemente a ausência de bonecas que se pareçam com meninas e meninos negrxs. O cotidiano é bem presente tanto na letra da canção como também nas imagens do clipe, destacando as mídias, jornais, revista etc reforçando uma estética opressora. Sobre isso, Livi Sovik argumenta que as práticas cotidianas permeadas pelo discurso do afeto estritamente

enquanto afeição busca um sentido de igualdade entre as pessoas. Daí a afirmação que “no Brasil ninguém é branco” negando a diferença racial à torna invisível provocando a fixação dos lugares sociais de fala. A branquitude “(...) se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando “raça” não é mencionada” (SOVIK, 2009, p. 50).

Percebo então no meu cotidiano, práticas que são como uma assombração sempre lembrando de um passado colonial e relembrar um lugar de oprimidx fixador, que me coloca num lugar de problema e confronto com um passado que se atualiza no presente. Alguém então complexada consigo mesmo que precisa resolver-se e mais uma vez o “outro” é isento de sua relação e co-construção de um “eu”. Por isso não posso deixar de ao acionar minha escuta afetiva de entender esse movimento relacional do “eu” enquanto mulher negra com a realidade atual de branquitude. Gênero e raça de modo interseccional confluem para uma escuta racializada (SOVIK, p.53). O artivismo de Larissa Luz dessa forma reitera o discurso que combate a opressão da mulher negra com uma "identificação transformadora".

Referências

BAIRROS, Luiza. **Nossos Feminismos Revisitados.** Revista Estudos feministas. V.13, n.2, p. 95, 1995.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do corpo:** Sexualidade e gênero na experiência transexual. Natal: EDUFRN, 2014.

BLACKING, John. 1979. **The Study of Man as Music-Maker**. **IN**: *The Performing Art Music and Dance.* Editado por John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers. Pp. 33-45.

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva** Queer arte desde lo Queer. Universidade Federal de Santa Catarina (tese). 2011.

_____. **Performance:** entre el arte, la identidad, lavida y muerte. IN: Cadernos pagu (46), janeiro – abril de 2016:439-460. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/cpa/n46/1809-4449-cpa-46-0439.pdf

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. **Introduction: music and race, their past, their presence.** In: _____(Ed.); _____(Ed.). Music and the racial imagination. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

BRAGA, José Luiz. **Experiência estética e mediatização**. **IN**: Entre o sensível e o comunicacional/ Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça, César Guimarães, Organizadores.Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010. 73 - 87p.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo:** Crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____, Judith. **Cuerpos que Impuertan:** Sobre los Límites Discursivos del Sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002a.

_____, Judith. **Como os corpos se tornam matéria.** In: PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Estudos Feministas. Florianópolis, v. 10, n. 1, janeiro de 2002b.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. 339f. Tese (Doutorado) – Programa de Filosofia da Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COLLING, Leandro. **A emergência do artivismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade**. **IN:** GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.) Erotização da política e a política do desejo: Narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera. Salvador, EDUNEB, pp. 74-86, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe**, um dos lugares de nascimento de minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

_____, Conceição. **Literatura Negra:** uma poética da nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado).Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.

HALL, Stuart. **O espetáculo do outro**. IN: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage, 1997.

hooks. bell. **Vivendo de amor.** In: Werneck, Jurema et al. (org.). O livro da saúde das mulheres negras. *R*io de Janeiro: Pallas; Criola, 2000. p. 188-198. Disponível em < https://drive.google.com/file/d/0B2_ZKqR9WEKZDk4ZTM3MDQtNTlkZS00NjAxLTkyYWQtMDc4YzUwNDgxYmY4/view> Acesso em junho de 2015.

_____. **An Aesthetic of Blackness:** Strange and Oppositional, In: Lenox Avenue: A Journal of Inter-arts Inquiry, vol. 1, pp. 65-72, 1995. bell hooks; McKINNON, Tanya. Sisterhood: Beyond Public and Private, In: Signs: Feminist Theory and Practice, Vol. 21, n. 4, (Summer), pp. 814-829, 1996.

KILOMBA, Grada**. Plantation Memories:** Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast, 2008.

_____. **Who can speak-Speaking at the centre**, Decolonizing knowledge. Acesso em dezembro de 2016. Disponível em http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html.

MCCLARY, Susan. **Contruction of Subjectivity in Schubert's Music.** In: BRETT, WOOD e THOMAS. (Org.) Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology. Routledge. EUA: 2006. 234 p.

_____ **Paradigm Dissonances**: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism. EUA: Perspectives of New Music. vol. 32, n. 1, 1994. 85 p.

NOGUEIRA, Isabel Porto e FONSECA, Susan Campos (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música:** abordagens metodológicas. Anppom: Porto Alegre, 2013. Acesso em janeiro de 2017. Disponível em < https://drive.google.com/file/d/0B5B9f3ywEFVaNVY1TTZ3TGM4cTg/view>

PRINS, Baujke; MEIJER, Irene Costera. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. **In:** Estudos feministas, v.10, n.1. Florianópolis, 1°. semestre, 2002, p. 155-167.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo. Editora 34, 2009.

_____, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, EXO experimental.org, 2005.

RAPOSO, Paulo. "**Artivismo**": Articulando dissidências, criando insurgências. IN: Cadernos de Arte e antropologia. Vol.4. 2015. p.3-12. Disponível em < https://cadernosaa.revues.org/909?file=1>. Acesso em junho de 2016.

ROSA, Laila. **As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)**: músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na Jurema Sagrada. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia – Escola de Música – UFBA/EMUS. 2009.

_____, Laila. HORA e SILVA. **Feminária Musical:** Grupo de Pesquisa e Experimentos sonoros. **IN:** Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis. 2013. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385055525_ARQUIVO_LailaRosa.pdf

_____, Laila. NOGUEIRA, Isabel. **O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga:** notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56. Disponível em < http://www.revistavortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf>. Acesso em outubro de 2016.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo.** Brasília. 2005. Disponível em < http://dan.unb.br/images/doc/Serie372empdf.pdf>. Acesso em outubro de 2016.

_____. **Gênero e colonialidade:** em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. 2012. Disponível em < file:///C:/Users/Elizabeth/Downloads/eces-1533.pdf>. Acesso em janeiro de 2017.

_____. **Santos e Daimones:** O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquitipal. 2ªed. Brasília-DF, EDUnB, vol. 1, 2005, 515 p.

_____. **Las estructuras elementales de la violencia**. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Bernal, Universidad de Quilmes, 2003.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro:** ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. Acesso em janeiro de 2017. Disponível em: < https://docs.google.com/file/d/0B7cRDv6fYLjEc1JwWm03LTRXVzg/preview?pli=1>

TAGG, Philip. **Music analysis for 'non-musos'**. Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification. Institute of Popular Music, University of Liverpool. 2001.

ZUMTHOR, Paul. **A performance**. **IN:_____**. A letra e a voz: A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Discografia

LUZ, Larissa. Território Conquistado. Gravadora independente, 2015.

CAMINHOS POSSÍVEIS À PESQUISA DA INTERFACE SAÚDE E MÚSICA

Hozana Reis Passos
Grupo de Estudos em Etnomusicologia/Escola de Música/UFMG
hozanapassos@gmail.com

Resumo: Algumas ações de cuidado praticadas por grupos populares, instituições religiosas ou indivíduos utilizam a música como elemento integrante do ambiente de tratamento/cura/cuidado. A partir das vivências junto as mesmas, surge a necessidade de investigação sobre a produção de sentido e significado do fazer musical nas práticas populares de cuidado, como a benzeção cantada, os passes espíritas acompanhados por música ao vivo, os hinários do executados no Santo Daime ou os pontos cantados em trabalhos de cura do Candomblé. Trata-se de notas preliminares de pesquisa de mestrado em andamento, de caráter etnográfico, na linha de pesquisa Música e Cultura da Escola de Música da UFMG que visa analisar a relação desses sujeitos com a música, considerando a diversidade de olhares de cuidadores e pessoas cuidadas, além do desafio de ser participante dessas práticas durante a pesquisa. Os estudos encontrados sobre as práticas populares de cuidado relatam experiências musicais observadas, porém são mais descritivos do ponto de vista antropológico que sob o olhar da etnografia musical, além de aparentemente partirem do entendimento e de generalizações dos pesquisadores e não das vozes dos sujeitos pesquisados A etnomusicologia torna-se caminho possível ao estudo sobre os saberes e experiências musicais dos sujeitos das práticas populares de cuidado na medida em que possibilita a interação com o fenômeno das práticas musicais nos contextos de cuidado/tratamento/cura realizados e o estabelecimento de vínculo com os sujeitos que promovem tais atividades.

Palavras-chave: práticas populares de cuidado, experiência musical, etnomusicologia.

Abstract: Some caregiving practices practiced by popular groups, religious institutions or individuals use music as an integral element of the care / treatment / healing. From the experiences together, there arises the need for research on the production of meaning and meaning of musical making in the popular practices of care, such as the blessing sung, spiritist passes accompanied by live music, the hymnbooks of the executed in Santo Daime Or the points sung in Candomblé's healing works. These are preliminary notes of a master's research in progress, of ethnographic character, in the research line Music and Culture of the School of Music of the UFMG that aims to analyze the relationship of these subjects with music, considering the diversity of looks of caregivers and people, besides the challenge of participating in these practices during the research. The studies found on the popular practices of care relate to observed musical experiences, but are more descriptive from the anthropological point of view than from the musical ethnography, in addition to seemingly starting from the understanding and generalizations of the researchers and not from the voices of the studied subjects. The Ethnomusicology becomes a possible way to study the knowledge and musical experiences of the subjects of the popular practices of care insofar as it allows the interaction with the phenomenon of musical practices in the contexts of care / treatment / healing performed and the establishment of bond with the people that promote such activities.

Key words: Popular care practices, musical experience, ethnomusicology.

A partir de vivências por dez anos junto aos movimentos de educação popular, territórios de práticas populares de cuidado e da formação como musicoterapeuta, surge a necessidade de investigação sobre as experiências musicais nesses contextos. Observa-se que seus praticantes, pessoas que cuidam e pessoas cuidadas, constroem relações ainda pouco estudadas com a musicalidade presente no xamanismo, no canto das benzedeiras, no passe magnético acompanhado por música, nos hinários de cura do Santo Daime ou nos trabalhos do candomblé. Ao observar e vivenciar tais práticas, surgiram algumas indagações: Como essas "músicas" são "escolhidas"? Se o passe, a reza ou a bebida são os elementos considerados centrais para o tratamento, porque a performance musical se torna indispensável em alguns momentos? Como as pessoas cuidadas se relacionam com esse ambiente musical?

Trata-se de notas preliminares de pesquisa de mestrado em andamento na Pós-Graduação da linha de pesquisa Música e Cultura da Escola de Música da UFMG.

Em Belo Horizonte, essas experiências foram observadas na periferia da cidade e região metropolitana. Podemos citar benzedeiras que cantam enquanto rezam, execução de canções com voz, violão e outros instrumentos em sala de passe magnético em centros espíritas, tambores soando durante os trabalhos de cura do candomblé e os hinários entoados pelos participantes do Santo Daime.

Percebe-se que tais ações praticadas por grupos populares, instituições religiosas ou indivíduos utilizam a música como elemento integrante do ambiente de tratamento/cura/cuidado. Não se sabe ao certo se há objetivos comuns nas diversas experiências musicais encontradas nessas práticas. Nesse contexto, compreende-se a música como fenômeno humano, prática social e cultural, seguindo as premissas propostas por Turino (2007) em que a música é considerada uma atividade eminentemente humana que se dá, antes de mais nada, em um plano individual como uma atividade social e coletiva.

As formas de cuidado entre os seres humanos se diversificam ao longo da história a partir das necessidades individuais e coletivas de sobrevivência. Contudo, as práticas de saúde se constituem culturalmente, por influência dos antepassados, por determinações mercadológicas, pelo saber popular e científico, intervenção do Estado, dentre outros.

Considera-se aqui o cuidado como uma atitude, segundo Leonardo Boff (2002), em que cuidar abrange mais que um momento de atenção. Representa uma atitude de ocupação, preocupação, de responsabilização e de envolvimento afetivo com o outro.

Apesar do desenvolvimento tecnológico e da profissionalização das ações em saúde, as práticas populares de cuidado resistem no cotidiano das comunidades enquanto práticas sociais que ocorrem no “encontro entre diferentes sujeitos e se identificam com uma postura

mais integradora e holística que reconhece e legitima crenças, valores, conhecimentos, desejos e temores da população" (BRASIL, 2012).

Considera-se ainda que "as práticas populares de cuidado sejam ações desenvolvidas pelos grupos populares ou locais, as quais persistiram à margem do sistema oficial, atuando junto aos problemas de saúde" (OLIVEIRA, 2011). No Brasil, essas práticas são múltiplas e se diferenciaram por fatores históricos e culturais característicos da presença indígena, colonização portuguesa, população africana escravizada e processos migratórios de orientais, italianos e alemães. Sob a perspectiva da integralidade do cuidado, a dimensão saúde e cultura se torna cada vez mais importante para analisarmos o processo saúde-doença, mesmo nos grandes centros urbanos.

A Política Nacional de Educação em Saúde, aprovada em 2012 pelo Conselho Nacional de Saúde, reconhece e legitima as práticas populares de cuidado

> [...] constituem-se por meio da apropriação e interpretação do mundo pelas classes populares, a partir da sua ancestralidade, de suas experiências e condições de vida, contemplando a escuta e o saber do outro na qual o sujeito é percebido em sua integralidade e pertencente a um determinado contexto sociocultural. Estas práticas são desenvolvidas por diversos atores em distintos espaços, desde o espaço familiar, comunitário e mesmo institucional. Entre os muitos exemplos das práticas populares de cuidado e de seus atores podem ser citados raizeiros, benzedeiros, erveiros, curandeiros, parteiras, práticas dos terreiros de matriz africana, indígenas dentre outros. (BRASIL, 2012, p. 11)

Observa-se que a religiosidade está presente na maioria das práticas populares de cuidado. Para Rabelo (1993) tal situação pode estar relacionada com as diferentes estratégias adotadas pelas religiões de reinterpretação da doença e a modificação da maneira pela qual doente e comunidade percebem o problema. A autora afirma ainda que devemos abordar a religião sob a perspectiva da experiência religiosa, isto é, das formas pelas quais seus símbolos são vivenciados e continuamente re-significados, através de processos interativos concretos entre indivíduos e grupos. Importante ressaltar que as percepções e experiências particulares também geram efeitos sobre o coletivo. Quanto a relação da música e as religiões, observa-se que ao longo da história a maioria dos cultos religiosos são acompanhados por músicas compostas para cada momento de seus rituais.

Pretende-se abordar as práticas musicais realizadas durante ações de cuidado prestadas por cuidadores populares/tradicionais e, consequentemente em contextos onde a religiosidade se apresenta como berço. Contudo, essa dimensão será tratada aqui como espiritualidade, conforme defende Vasconcelos (2009) quando afirma que esse conceito ressalta principalmente a dinâmica de aproximação com o eu profundo, que não corresponde necessariamente aos caminhos padronizados difundidos pelas hierarquias religiosas

tradicionais. Portanto, a viabilidade encontrada para esse tipo de estudo se sustenta na análise de Boff (2002) quando afirma que o decisivo não são as religiões, mas a espiritualidade subjacente a elas. Sendo assim, segundo Vasconcelos (2009), a priorização do conceito de espiritualidade tem um papel inclusivo em uma sociedade que tende para a diversidade cultural. Nesse contexto, as práticas de cuidado, religiosas e musicais serão entendidas como parte da cultura das pessoas ali presentes e de seus antepassados.

Após buscas em bases de dados em termos "saúde", "música" e "cultura" observa-se a escassa produção sobre estudos de observação do fenômeno ou prática musical em ambientes de cuidado. Ressalta-se que não se trata da procura por pesquisas sobre intervenção terapêutica com a música, mas de investigações em que a música está presente na prática terapêutica de forma complementar e que o cuidador exerce uma função social diferenciada em determinado território como xamã, pajé, benzedeira, pai-de-santo, curandeiro, raizeira etc.

Levitin (2010) afirma que a música se diferencia de todas as outras atividades humanas por sua simultânea ubiquidade e antiguidade. De acordo com o autor, não temos noticia de nenhuma cultura humana atual ou de qualquer outra época que desconhecesse totalmente a música. Sendo assim compreendida,

> Música é a intenção de fazer algo que se chama música, em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequência de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). (...) é a construção e uso de instrumentos que produzem sons. (...) é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. (...) os próprios sons, após sua produção. E ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (SEEGER, 2015 p. 16).

Os estudos encontrados sobre as práticas populares de cuidado relatam experiências musicais observadas, porém são mais descritivos do ponto de vista antropológico que sob o olhar da etnografia musical, além de aparentemente partirem do entendimento e de generalizações dos pesquisadores e não das vozes dos sujeitos pesquisados. Em sua tese sobre ações de cuidado no Xamanismo em aldeias guaranis, Friedrich (2012) relata que o canto é fundamental em todo o tempo, enviando energias através da garganta; também o uso do tambor, dos maracás, violão, às vezes o berimbau, que enviam ao universo as energias dos sons. Em observação da pajelança realizada no Maranhão, Mota (2009) relata que os tambores têm função marcante e que os instrumentos de percussão utilizados nas sessões emitem sons essenciais para conduzir o pajé aos seus trabalhos de cura.

No entanto, outros estudos trazem a voz dos sujeitos envolvidos diretamente com a experiência musical. Dessa forma, seus relatos etnográficos tornam-se referência para

pesquisadores que se propõem a construir junto aos sujeitos das práticas de cuidado as significações de tais contextos a serem " investigados". Para Rabelo (2013), o maior desafio ao entendimento das noções/categorias musicais nativas diz respeito à ação musical e compreensão de seus sentidos.

Em investigação sobre a gênese dos hinos religiosos do Santo Daime, dentre eles os hinários de cura, Rehen (2007) descobre, a partir de sua categoria nativa, que os músicos que os executam não concebem os hinos como fruto de composição musical e sim de recebimento. O autor infere que essa modalidade obedece a uma forma peculiar de entender e experimentar os sentimentos e os pensamentos, o que influencia a performance musical dos neófitos e a hierarquia estabelecida entre eles.

A partir desse levantamento, observa-se a complexidade dos fenômenos musicais a serem estudados e como orientação a esse tipo de estudo Turino (2007) indica que as práticas musicais devem ser entendidas a partir do suporte das ciências sociais e do reconhecimento que existem lacunas metodológicas que devem ser superadas a fim de evitar interpretações equivocadas do que se pretende descrever e conhecer.

Segundo Turino (1999), a preocupação de uma nova maneira de entender uma determinada realidade social a partir da observação se fundamenta na procura de uma alternativa ao "excesso acadêmico" que por vezes força uma adaptação equivocada do que se observa, a determinadas regras e estruturas da ciência. Uma dessas alternativas é a etnografia, que tem na "teoria da prática" uma possível construção metodológica.

Inicialmente, o objetivo é investigar a produção de sentido e significado do fazer musical nas práticas populares de cuidado a partir da experiência dos cuidadores e vivência das pessoas cuidadas. Para tanto, pretende-se identificar os saberes construídos em torno da utilização da música durante essas práticas; analisar a relação da música produzida com o contexto sociocultural e religioso dos grupos pesquisados; buscar elementos de organização estética musical de cada uma das práticas analisadas assim como das performances de seus músicos/cuidadores e compartilhar percepções da vivência musical junto as pessoas cuidadas.

A proposta, dessa forma, é construir uma pesquisa qualitativa de caráter etnográfico, com referencial na etnomusicologia como o estudo antropológico da música que aborda tanto as dimensões estético-estruturais do fenômeno musical quanto os demais aspectos socioculturais que o caracterizam (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; NETTL, 2004).

Para isso, torna-se necessária a interação com o fenômeno das práticas musicais nos contextos de cuidado/tratamento/cura realizados e o estabelecimento de vínculo com os sujeitos que promovem tais atividades. Segundo Rabelo (2013):

> (…) o campo nos revela o quanto relações são intensas e delicadas, pois nele estamos diante de pessoas reais e não imaginadas. Ele nos expõe a questões de ética, testa nossa firmeza de objetivos e respeito ao grupo.

Assim, tornam-se relevantes as considerações éticas sobre pesquisa em música elaboradas por Queiroz (2013), dentre elas o pedido de autorização expressa para utilização do material registrado para fins acadêmicos e o retorno da pesquisa aos informantes / participantes. Para além desse retorno, Lucas (2005) nos exemplifica como ampliar a participação dos sujeitos da pesquisa ao buscar a validação da escrita etnográfica pelos grupos participantes do estudo sobre o congado mineiro dos Arturos e Jatobá.

Para a realização do trabalho de campo, também devemos considerar o que diz Cambria (2004), quando afirma que um diálogo concreto entre o pesquisador e o grupo pesquisado, cada um com suas especificidades e sua *práxis*, pode representar um caminho fundamental na busca de um conhecimento integrador e, por isso mesmo, mais significativo.

Vivenciar, junto aos sujeitos dos territórios identificados, experiências musicais e práticas de cuidado para possibilitar análise da relação desses sujeitos com a música, a partir da produção de sentido e significado atribuídos por eles e considerando tanto as dimensões estético-estruturais do fenômeno em foco quanto os demais aspectos socioculturais implicados torna-se desejo inquietante e desafiador.

A semiótica musical pode ser utilizada como ferramenta para o estudo da significação musical, definida como

> (...) interpretação corporal e cognitiva, ancorada nas práticas e dependente do contexto, sem correlação fixa, mas o produto de articulações contingentes, construída de forma circular entre o individual e o coletivo, sendo, portanto, histórica e maleável. (HERNANDEZ, 2011 p. 71) .

A semiótica musical oferece ainda uma visão estrutural flexível e ferramentas teóricas adequadas ao estudo de significação musical (MARTINEZ, 1999). O princípio geral proposto por Nattiez (2004) para análise da etnomusicologia e os fenômenos de semantização:

> O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas lúdicas, afetivas, etc) e segundo as capacidades próprias da música. (Nattiez, 2004, p. 20).

Portanto, a etnografia torna-se caminho possível ao estudo sobre os saberes e experiências musicais dos sujeitos das práticas populares de cuidado. Contudo, percebe-se necessidade de aprofundamento nas leituras sobre etnografias que abordam tais temas tendo em vista a interface necessária que tal estudo exige.

Referências

BLACKING, John**. How musical is man?** Seattle e Londres: University of Washington Press, 1973, p. ix - 53.

BOFF, Leonardo. **Saber Cuidar -Ética do humano - compaixão pela terra**. 8 ed. Ed Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2002, p.31-43.

BRASIL. Ministério da saúde**. Política Nacional de Educação Popular em Saúde**. Comitê Nacional de Educação Popular. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Brasilia, 2012.

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. **Diretrizes e Normas de Pesquisa em Seres Humanos**. Resolução 196/96, de 09/10/96. Disponível em:

http://conselho.saude.gov.br/web_comissoes/conep/aquivos/resolucoes/23_out_versao_final_196_ENCEP2012.pdf. Acesso em 16/11/2015.

CAMBRIA, Vincenzo. "Etnomusicologia aplicada e "pesquisa ação participativa": reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro". V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular **(Anais)**. Rio de Janeiro, 2004.p.5.

FRIEDRICH, N.R. Rodas, cantos e danças. **Educação, um caminho que se faz com o coração: entre xales, mulheres, xamãs, cachimbos, plantas, palavras, cantos e conselhos.** Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Cap.6, p.102-105.

HERNÁNDEZ, S.O. "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, vol 7, n.1, Bogotá, 2012 p. 39-77. Disponivel em: http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/RevistaV7N1/cmavae_volumen_7_numero_1_03_hernandez_oscar.pdf Acesso em 28/03/2016.

LEVITIN, D.J. **A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.12

LUCAS, Glaura. **Música e tempo nos rituais do Congado mineiro dos Arturos e Jatobá.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

MOTA, C. Pajés, **Curadores e Encantados**. São Luiz: EDUFAMA, 2009.

MARTINEZ,J.L. Música, semiótica musical e a classificação de ciências de Charles Sanders Peirce. **OPUS** - Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 6, 1999.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.5-30.

OLIVEIRA, S.C. Leite, J.C. Saber e poder popular no cuidado a saúde. In: ANEPS. **Saberes e práticas: experiências de educação popular em saúde.** Ministério da Saúde. Brasília, 2011.p. 19.

QUEIROZ, L. R. S. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade**. Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.7-18.

RABELO, M. C. Religião e Cura: Algumas reflexões sobre experiências das classes populares urbanas.**Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 9 (3): 316-325, jul/sep, 1993.p.324.

RABELO, K.B. **Daime Música: identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina Daime.** 2013. 227 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/AAGS-9RUHVR Acesso em 10/12/2015.

REHEN, L.F**.** "Receber não é compor": música e emoção na religião do Santo Daime. **Relig.soc**. Dez 2007, vol. 27, no.2, p. 181-212. Disponivel em: http:// www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a09.pdf Acesso em 17/11/2015.

SEEGER, A. **Por que cantam os *kisêdjê*- uma antropologia musical de um povo amazônico.** Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 14-21.

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, ano 5, n. 11, out. 1999.

TURINO, T. **Music as social life**. Urbana Champaign: University of Illinois Press, 2007.

VASCONCELOS, E. M**.** Espiritualidade na Educação Popular em Saúde**. Cad. Cedes**, Campinas, vol. 29, n. 79, p. 323-334, set. /dez. 2009. Disponível em: http://www.cedes.unicamp.br. Acesso em 19/11/15.

A QUESTÃO DA MULHER E DA ANCESTRALIDADE NEGRA NO SARAU DIVERGENTE: REFLEXÕES A PARTIR DE UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA

Jhenifer Raul
jheniferraul3@gmail.com

Lucas Assis
lucnstrx@hotmail.com

Matheus Ferreira
matfer1408@gmail.com

Pedro Mendonça
pedrinho_violao@yahoo.com.br
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ / PPGM-Unirio

Resumo: Pesquisa-ação participativa realizada no Sarau Divergente, espaço político-artístico do Rio de Janeiro de maioria negra e periférica, o projeto busca se adaptar a realidade epistemológica e metodológica deste Sarau, construindo sua etnografia em caráter coletivo e dialógico inspirado principalmente no projeto Musicultura, amplamente difundido na etnomusicologia contemporânea. Para tal tarefa o grupo conta com a participação de mais três jovens negros moradores de periferia e protagonistas artísticos e políticos dos movimentos estudados, além do aluno de doutorado em etnografia das práticas musicais do programa de pós-graduação em música da Unirio. Neste artigo o grupo busca refletir sobre duas questões específicas tratadas por nós como central na compreensão deste espaço de música, poesia e debate político – a sua relação com a ancestralidade negro-africana, e o papel da mulher dentro do Sarau. Por fim buscamos refletir sobre o nosso papel enquanto pesquisadores *insiders* e as potências e problemáticas de ocupar este lugar, principalmente no que diz respeito ao retorno direto dos conhecimentos produzidos a partir de nossas reflexões e seus possíveis impactos políticos na construção deste espaço para nós fundamental na luta contra o Genocídio do Povo Negro.

Palavras-Chaves: Sarau divergente; Mulher; Ancestralidade.

Abstract: A participatory action research carried out in the Sarau Divergente, Rio de Janeiro political and artistic space of black and peripheral majority, the project seeks to adapt to the epistemological and methodological reality of this Sarau, constructing its ethnography in a collective and dialogical character inspired mainly in the project Musicultura, widely diffused in contemporary ethnomusicology. For this task the group counts on the participation of three more young black residents of periphery and artistic and political protagonists of the studied movements, besides the doctoral student in ethnography of the musical practices of the graduate program in music of Unirio. In this article, the group seeks to reflect on two specific issues addressed by us as central to understanding this space of music, poetry and political debate - its relationship with Black African ancestry, and the role of women within the Sarau. Finally, we seek to reflect on our role as insider researchers and the potentialities and problems of occupying this place, especially with regard to the direct return of knowledge produced from our reflections and its possible political impacts on the construction of this space for us fundamental in Fight against the Black People's Genocide.

Key words: Sarau Divergente; Women; Ancestry.

Introdução

"Hoje o Quilombo vem dizer, Favela vem dizer, a Rua vem dizer, é nós por nós:" Esse é o verso que dá início ao Sarau Divergente. Acontecimento mensal, hoje o Sarau ocorre na segunda sexta-feira de cada mês (embora no mês de Fevereiro deste ano tenha acontecido em um domingo) numa encruzilhada na rua Alcindo Guanabara na Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro. Realizado em círculo, o Sarau tem como público os próprios *performers*, que se revesam a partir do momento que Mano Teko, o mestre de cerimônias do Sarau os chama. O funk e o Hip Hop certamente são os gêneros musicais mais explorados por quem se apresenta no Divergente, além do Samba, a música de capoeira e outros gêneros relacionados com a cultura negra do Rio de Janeiro.

Funkeiro profissional, Mano Teko é o principal organizador do Sarau Divergente desde o seu início em Dezembro de 2012, e além de produzir o evento Teko também é seu idealizador e Mestre de Cerimônias (MC). Ele tem a função de convocar as pessoas presentes na rua para formar a roda que compõe o Sarau e assim iniciá-lo, de chamar a atenção dos desatentos para que façam silêncio ou direcionem maior atenção para as apresentações, além de convocar os inscritos para que venham ao centro da roda para recitar sua poesia ou cantar sua música. A lista de inscritos é uma função que nem sempre Mano Teko realiza, sendo Gianni, uma das mulheres que ajuda a organizar o Sarau e de quem falaremos um pouco mais adiante, a pessoa que mais exerce a função de verificar a partir da chegada dos indivíduos quem é que vai se apresentar, já listando os nomes numa folha de papel improvisada na hora.

Por muitas vezes o Sarau acontece sem nenhuma amplificação sonora e é necessário muita atenção e silêncio para que todos ouçam a pessoa que está a se apresentar. O som que é utilizado tem uma dimensão comunitária de apoio, uma vez que são amigos e amigas que disponibilizam seus equipamentos para a realização do Sarau. O som utilizado e mesmo instrumentos emprestados para determinadas apresentações são sempre fornecidos por pessoas próximas, que frequentam o evento mensal. Desde o mês de Junho, com a recente aproximação de mais mulheres ao Sarau, questão que desenvolveremos melhor a frente, o som tem sido constantemente levado por Anginha, liderança sem-teto no Rio de Janeiro, poeta e músico que tem contribuído bastante com a organização do Sarau[62].

62 O falecimento precoce de uma companheira também poeta, frequentadora do Sarau, Elaine Freitas em Julho de 2016 e muito amiga de Anginha, também parece ter servido como força motriz para a aproximação definitiva da mesma. Inclusive o falecimento da companheira, acabou por forçar Mano Teko a desistir de uma pausa que o mesmo havia definido para o Sarau, tanto que o mesmo não ocorreu no mês de Julho, voltando apenas em Agosto, com Sarau em homenagem a poeta Elaine Freitas.

Acontecendo desde o seu início em frente a Ocupação Manuel Congo, o Sarau tomou a rua como palco de intervenções artístico-políticas fazendo da encruzilhada seu local de morada e pedindo sempre a proteção de Exú no final, relação para nós fundamental para se compreender esse espaço de música, arte, poesia e luta, ou simplesmente de "além arte", como se refere o próprio Mano ao Divergente. Surgido primeiro com o nome de Sarau da APAfunk, Associação de Profissionais e Amigos do Funk da qual Mano Teko fazia parte, e onde chegou a ocupar o cargo de presidente, o Sarau segundo Teko viria da inspiração de outros "saraus negros de cultura[63]" espalhados pelo Brasil, os quais o MC passa a conhecer a partir do contato daquele que hoje Teko considera um mestre seu, o poeta Nelson Macca. Macca, escritor e *performer*, possui relação direta com estes saraus, sendo ele mesmo organizador do sarau Bem Black, referência para Teko e o Sarau Divergente.

O Sarau se realizou enquanto Sarau da APAfunk até o Maio de 2014, quando Mano Teko rompe com a associação e passa a nomear o Sarau como Sarau Divergente. Esta ruptura se dá em busca de maior autonomia, vista a percepção de Teko a respeito de um possível aparelhamento da Associação por parte de partidos políticos de esquerda e uma parcela branca da Academia que realiza suas pesquisas em favelas, escrevendo artigos sobre realidades que não conhecem, se abrindo muito pouco ou quase nada para um real diálogo com as comunidades estudadas.

O grupo que escreve este artigo possui quatro integrantes, Jhenifer Raul, Lucas "Sukita" Assis, Matheus Ferreira e Pedro Mendonça. Buscando diferentes perspectivas sobre este espaço de maioria negra que é o Sarau Divergente, o grupo se compõe a partir de uma pesquisa de doutorado realizada dentro do âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, do qual Pedro Mendonça é aluno doutorando em Etnografia das Práticas Musicais. A partir de referências da Pesquisa-Ação Participativa, inspirada principalmente nas ideias de autores como Paulo Freire (1987), Luis Guillermo Vasco Uribe (2007) e o grupo Musicultura (2006, 2010), formula-se a proposta de realização de uma pesquisa que envolvesse agentes diretamente ligados à cena pesquisada. Sendo esta de maioria preta, como referido, fazia sentido que o grupo fosse majoritariamente preto também[64].

Desde Janeiro de 2016 realizamos esta pesquisa coletivamente, onde em reuniões semanais definimos os objetivos e metodologias, para depois também juntos coletarmos os dados em idas ao Sarau Divergente, e assim interpretá-los em nossas reuniões, onde também

63 O próprio Mano Teko faz questão de afirmar publicamente ou em conversas realizadas com o nosso grupo que o Sarau não é um espaço de "cultura preta", e sim um "espaço preto de cultura".
64 Pedro Mendonça se auto-declara branco; e Matheus, Jhenifer e Sukita auto-declaram-se pretos.

temos espaço para leitura bibliográfica, apreciação de materiais audiovisuais, realização de entrevistas ligadas ao campo e a própria produção de nosso material escrito. Muito importante relatar é que todos os membros do grupo tinham e continuam tendo uma relação com o Sarau que vai além da realização desta pesquisa, o que faz de todos nós pesquisadores e pesquisados ao mesmo tempo. Em artigo anterior de nosso grupo é possível acessar uma discussão mais detalhada sobre a metodologia que empregamos (Ferreira, Mendonça e Raul, 2016).

Após esta breve descrição do Sarau apresentaremos neste artigo um pouco de nossas impressões sobre duas dimensões que pensamos ser fundamentais para o Sarau Divergente, questões estas que giram em torno das relações que o evento possui com o que vamos denominar de ancestralidade negra, relacionado a dimensão espiritual e epistemológica do Sarau, principalmente no que diz respeito a sua relação com o orixá Exú; e também com relação a como as mulheres se relacionam com este espaço, apresentando indagações que dialogam com a nossa perspectiva de uma pesquisa-ação participativa que se propõe transformadora e útil àquele espaço.

Ancestralidade

Lá na beira do caminho
Lá na beira do caminho
Esse Sarau tem segurança

Na porteira tem vigia
Na porteira tem vigia
A meia-noite o galo canta
(Ponto de Exú entoado por Mano Teko no fim do Sarau)

> Exú é um orixá primordial, no sistema cultural iorubano compreende-se como protomatéria criadora é a partir dos seus efeitos que se desencadeiam toda e qualquer forma de mobilidade e ação criativa. (Rufino, 2015, p. 1).

É a Exú que Mano Teko pede licença para começar o Sarau Divergente e também é a esse Orixá que Teko pede proteção ao encerrar cada Sarau. A relação com o fato de estarmos em uma encruzilhada gera uma necessidade de saudar os ancestrais e pedir licença a quem "veio antes", e a relação com a rua também exige um pedido de proteção. Segundo o MC "O divergente vive prática de terreiro!" Para Teko também o respeito pelo mais velho, respeito pelo outro a falar reflete uma prática de terreiro. No limite desta relação está para nós a realização de um Sarau, em Fevereiro deste ano de 2017, dentro do Terreiro Ilê Axé Omo Ogiyan de candomblé e umbanda, no qual o funkeiro e outros membros de sua família são iniciados e fazem parte daquele espaço. O mesmo, ocorrido em 12 de Fevereiro,

excepcionalmente num domingo, e que buscou relacionar diretamente o Sarau a esta prática de Terreiro, com um acolhimento de café da manhã, seguido de oficinas de contação de histórias africanas e afro-brasileiras e de jongo, além de um almoço, e do próprio Sarau, realizado mais ou menos nos mesmos moldes daquele que ocorre nas segundas sextas-feiras de cada mês.

Segundo Teko, se transpôs para o terreiro as mesmas práticas negativas que acompanham o sarau - a desatenção - olhares no celular, conversas paralelas, que demonstrariam uma incompreensão por parte de pessoas que frequentam o Sarau, da real função daquele espaço. Praticamente em todos os Saraus que acompanhamos Teko chama a atenção das pessoas que não estão atentas ao mesmo, ou então estão distantes da roda. Inclusive pessoalmente para alguns de nós ele já havia relatado seu incômodo com a questão, que após o Sarau de Fevereiro de 2017 ficou mais evidente para nós, visto que a mesma se reproduziu no Terreiro. Teko também citou em sua fala a possibilidade de alguém ter transmitido ao vivo o sarau, evidenciando também a incompreensão do que seria aquele espaço de espiritualidade, assim como pessoas pedindo para serem marcadas em redes sociais, pedindo as fotos, chegando inclusive a reclamar por não terem sido marcadas.

> A encruzilhada como domínio e potência de Exu é caracterizada de forma ambivalente por ser dúvida e possibilidade. Nesse sentido, a encruza nos chama atenção para as reflexões, mas também vem a nos apontar caminhos possíveis. (idem, p. 3).

Nossas próprias experiências e raízes nos mencionam outros caminhos possíveis, estes apontados pela potência como Orixá regente do Sarau Divergente. As expressões e manifestações culturais deste Sarau Negro, e a proposta de "Além Arte" de Teko, vem dando continuidade ao objetivo principal: a reflexão a qual se sugere a citação acima.

A dúvida que nos norteia é saber encontrar o equilíbrio entre nossas referências bibliográficas, e aquelas inscritas em nossos próprios corpos. Compreender até onde podemos agir e nos transmutar em versos para de fato dissertar sobre soluções vigentes para a educação, coexistência de diferentes culturas e raças, bases inspiradoras que guiam nossos caminhos. Se acreditamos que os epistemicídios, os genocídios, e o assassinato dos nossos nos reafirmam, com exemplos rotineiros de repressão a essa maioria negra por intermédio do colonialismo, podemos observar em expressões líricas e poéticas, envoltas em estilos marginalizados como Funk por exemplo, que remetem e/ou entoam uma responsabilidade de manter enraizada outras formas de saber não eurocentradas, na busca pela liberdade, voz e identidade dos mesmos que foram removidos de sua Terra Natal e práticas ancestrais.

Antes de iniciar o Sarau, ainda no trabalho de conhecer os outros Saraus espalhados pelo Brasil, Teko nos relatou ter ficado admirado quando o Zezé Olukemi recitou uma poesia para Exú no Sarau Bem Black - para o MC faria todo sentido que um sarau preto de poesia tivesse relação direta com o Terreiro por conectar diretamente a poesia preta com a sua ancestralidade. As relações diretas entre a música e a poesia presentes no Sarau com a temática da ancestralidade negro-africana ainda merece um maior desenvolvimento e aprofundamento por nós, entretanto as temáticas das canções e o próprio conhecimento de que os gêneros musicais tocados possuem direta herança africana já nos traz reflexões fundamentais, em contraste com momentos de exposição explícita dessa influência como foi o caso do Sarau realizado no Terreiro, no qual Teko fechou o sarau com uma música sua para Oxalá contando sua própria história.

A Mulher no Sarau Divergente

Motivada principalmente pela presença em nosso grupo de Jhenifer, mulher preta que em sua sensibilidade vêm percebendo muitas questões que giram em torno da participação e presença das mulheres no Sarau Divergente, resolvemos criar aqui uma seção introdutória sobre o tema, que será desenvolvido melhor em nossos próximos trabalhos.

Os questionamentos sobre o papel dentro do Sarau são bastante recorrentes, seja por grupos de mulheres que já foram frequentadoras assíduas e deixaram de ir por conta de questões ligadas ao patriarcado, quanto por questões relativas a maior ou menor presença de mulheres ao microfone. Percebemos que desde de Maio de 2016 foi gradativo o aumento da participação feminina ao microfone no Sarau, seja para recitar ou para cantar. Acreditamos que houve um fato central para tal transformação que foi depois da realização de um grande evento preto organizado por Mano Teko, de nome "Noite da Pretitude[65]", na qual o MC foi muito criticado por conta da programação ter privilegiado a participação de artistas do sexo masculino. Inclusive houve duas intervenções diretas neste evento protagonizadas por mulheres pretas – uma primeira que forçou o encerramento precoce do show do cantor Ba Kimbuta, denunciado por mulheres presentes no espaço como um agressor de mulheres pretas, e outra intervenção logo após o show do próprio Mano Teko, onde um grupo feminino subiu ao palco, tomando o microfone para reivindicar maior presença feminina na programação e nos discursos proferidos artisticamente durante a noite.

65 Evento cultural realizado na UFRJ como parte integrante do EECUN – Encontro de Estudantes e Coletivos Universitários Negros – com diversos shows de músicos e grupos de maioria preta.

Após este episódio uma DJ, mulher preta, chamou o MC para conversar e se ofereceu para se aproximar da construção do Sarau, inclusive enquanto artista. Consequentemente no Sarau de Junho esta DJ realizou uma apresentação no Sarau, atraindo inclusive a presença de outras mulheres para o espaço. Após a pausa em Julho, o falecimento de Elaine Freitas relatado acima e a aproximação de Anginha, e a oferta de Raphaela Yves, músico percussionista iniciada no candomblé, para tocar o atabaque[66] nos Saraus, ocorrendo assim no envolvimento das duas diretamente com a organização do mesmo, o Sarau foi com o tempo aumentando a quantidade de mulheres presentes, seja no público, seja ao microfone. Inclusive no Sarau de Fevereiro de 2017, no Terreiro, Teko fez questão que quem abrisse a roda como primeira participante após a abertura fosse a rapper Helen Nzinga, iniciando um Sarau atípico pois durante todo ele houve um revezamento direto entre homens e mulheres ao microfone, encerrando também com uma mulher.

Em conversa realizada entre o grupo e o MC, Teko fala que uma das coisas que mais chamou sua atenção em uma de suas idas ao Sarau Bem Black na Bahia, foi ver "Vera Lopes recitar uma poesia e curtir, e a maneira como a fala doce dela o faz lembrar das mulheres de sua família", já que o mesmo foi criado numa família de mulheres na qual é neto de uma avó que criou cinco filhas sozinhas e percebeu assim que o Sarau deveria ter esse equilíbrio entre homem e mulher. O grupo percebe que esse equilíbrio não acontece tão diretamente, uma vez que as mulheres ocupam ali diversas funções, e uma das principais seria a criação dos seus filhos e filhas. Gianni Lopes, uma das principais mulheres fundadoras do Sarau e moradora da Ocupação Manoel Congo no Sarau de Dezembro de 2016, aniversário de quatro anos do Sarau e que ela ajudou a organizar não pode estar presente por estar cuidando de sua filha caçula, internada no Hospital naquele dia. Entretanto, os dois pais da menina, tanto o pai biológico quanto o pai adotivo estavam presentes no Sarau, evidenciando uma relação desequilibrada e desigual entre os gêneros.

Na bibliografia lida, pudemos perceber que esta questão não é incomum em movimentos políticos. Silvana Bispo dos Santos, a partir de entrevista com cinco mulheres que ativamente participaram da construção do Movimento Negro Unificado na década de 70´s na Bahia, cita que:

> De todo modo é sintomático observar que ao mesmo tempo em que as mulheres negras de Salvador, diferentemente de outros Estados, deixavam de se organizar a partir de uma grande entidade e/ou ONG específica de mulheres, foram elas as principais protagonistas da organização de tal encontro (nota de rodapé) o qual representou para estas militantes segundo fontes de pesquisa o fortalecimento de

66 Antes desse momento era muito comum Teko dizer nos Saraus que "havia antes" um atabaque no Sarau, como se fosse algo que de fato fizesse muita falta para aquele espaço.

> uma articulação e de uma rede nacional de mulheres negras feministas. (Santos, 2011, p. 19).

Não pretendemos aqui encerrar uma discussão sobre estas relações que giram em torno das problemáticas do patriarcado dentro deste espaço artístico-político, pelo contrário, abordá-las neste artigo apenas abre um campo de debates que certamente serão melhor desenvolvidos em trabalhos posteriores e na própria tese de doutorado na qual culminará esta pesquisa-ação participativa. O mais importante aqui para nós é que estas reflexões não se encerram em um debate acadêmico, elas possuem vida e tem se tornado motor de debates importantes dentro do próprio Sarau, muitas vezes inclusive sendo sugeridos e iniciados por membros do grupo de pesquisa que produz este artigo, enfatizando o quão nossas produções pretendem ser úteis ao desenvolvimento político do próprio espaço, questão que se faz possível a partir do fato de que somos pesquisadores *insiders* diretamente vinculados política e artisticamente com este potente espaço de "além arte".

Considerações finais

Há de fato ainda muitos dilemas por explorar e enfrentar em um pesquisa-ação participativa, sejam eles políticos, metodológicos ou epistemológicos. Entretanto temos percebido neste pouco mais de um ano de trabalho etnográfico coletivo que muitas coisas que conseguimos produzir e mesmo diálogos que conseguimos abrir com o Sarau Divergente só são possíveis por conta de sermos um grupo de pesquisadores que vêm as questões "de dentro" a partir de um espaço "fora" criado exatamente para refletir, produzir e assim retornar e transformar o espaço. A questão do protagonismo de um grupo de pesquisa de maioria negra em um Sarau de maioria negra também parece muito importante diálogo com as propostas políticas e metodológicas do próprio Sarau.

Deixamos aqui no final o quanto podemos intervir para a continuidade ainda mais potente desse espaço político-artístico no qual acreditamos muito, até porque o próprio Mano Teko tem relatado para nós uma certa fadiga, e até interesse em não prosseguir organizando o Sarau após estes 4 anos de existência. Teko tem relatado para nós que pode estar quase desistindo do coletivo por este não surtir o resultado esperado pelos "nossos". Pois segundo ele enquanto pessoas podiam se aproveitar do local elas contribuíam e somavam, e quando este tomou um formato menos atrelado a instituições como a APAfunk, a academia, ONGs, entre outros, isto é, a partir do momento em que o Sarau ganha autonomia estes grupos se afastam. Teko expõe as muitas dificuldades de manutenção de um Sarau autônomo, que para

que se realize muitas vezes o MC precisa "deixar de cuidar das suas próprias coisas, abrindo mão de interesses individuais".

No Sarau de Fevereiro de 2017 inclusive, Teko fez uma fala de abertura bastante extensa, na qual individualizou críticas, citando nomes em alguns momentos, chamando a atenção para a questão da participação e da "soma" com relação ao Sarau. Questões relacionadas a campanhas eleitorais também cercam muitas vezes o Sarau, e Teko sente que muitas pessoas utilizam o espaço como projeção política em épocas de eleições, inclusive com difusões televisivas. Teko também nos relatou sobre como sente falta que as práticas de coletividade sugeridas e vivenciadas no Sarau fossem levadas adiante pelas pessoas que o frequentam, e mesmo que chegassem junto para somar na construção do mesmo, como foi por exemplo a experiência do grupo de *whatsapp* que articulou coisas para o sarau no terreiro em Fevereiro deste ano de 2017, e que permanece ativo como espaço de articulação. Entretanto o MC decidiu por não realizar o Sarau este mês de Março por exemplo. Teko critica também uma certa expectativa de que ele realize estas críticas em redes sociais, publicamente, com os tão citados "textões" do "face[67]", porém ele diz que vai insistir em falar estas coisas frente a frente, no sarau, que seria o espaço correto para esse debate.

Ficamos então aqui com estes muitos apontamentos e reflexões sobre dimensões etnográficas, políticas, artísticas e epistemológicas do Sarau, buscando compreender mais uma vez o quanto nosso grupo pode ser útil na manutenção e fortalecimento deste espaço que para nós possui enorme importância hoje no Rio de Janeiro e Brasil, como um espaço de protagonismo negro, que consegue produzir artisticamente ferramentas de luta contra o Genocídio do Povo Negro.

Referências

ARAÚJO, Samuel e GRUPO MUSICULTURA. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Pratices in Rio de Janeiro. **Ethnomusicology**, vol. 50, n.2, Spring/Summer, 2006.

_____. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. *In* CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e O´CONELL, John Morgan. (org.) **Music and Conflict**. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.

FERREIRA, Matheus, MENDONÇA, Pedro e RAUL, Jhenifer. Saraus de rua e protagonismo negro no Rio de Janeiro: Pesquisa etnomusicológica sob a ótica da Pesquisa-Ação Participativa e dialógica. **Anais da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia**. UFPB, João Pessoa, 2016.

67 Textos relativamente maiores do que o padrão daqueles que são publicados na Rede Social Facebook, que normalmente refletem sobre questões pertinentes à sociedade ou determinados grupos específicos.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

RUFINO, Luis. Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: Sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo. **Anais do VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação**. UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

SANTOS, Silvana Bispo. **Feminismos em debate: reflexões sobre a organização do movimento de mulheres negras em salvador (1978-1997)**. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. 202f.

URIBE, Luis Guillermo Vasco. Así es mi método em etnografia. **Tábula Rasa: Revista de Humanidades**. Universidad Colegio Mayor de Cundimarca. n.6. 2007.

NOTAS SOBRE A ESCUTA COMO CONEXÃO ENTRE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA, ANTROPOLOGIA E ETNOMUSICOLOGIA[1]

Jonas Soares Lana[2]

Resumo: Neste trabalho, discuto algumas relações recentemente estabelecidas entre minhas atividades de pesquisa e de ensino em disciplinas de graduação sobre música, antropologia e etnomusicologia. Na pesquisa, busco entender como a recepção e significação das gravações produzidas pelos integrantes do círculo colaborativo tropicalista, no Brasil do final dos anos 1960, seriam impactadas por uma modalidade particular de escuta programada nesses registros sonoros. Essa análise acabou por trazer à tona a conhecida discussão sobre a limitada capacidade de textos, partituras e outros suportes gráfico-verbais para traduzir e comunicar experiências de escuta e de simbolização musical. Ao mesmo tempo, salientou a relativa facilidade com que esse limite pode ser contornado em sala de aula, espaço em que predominam atividades de caráter performático, como a exposição oral e a reprodução de conteúdos audiovisuais. Na prática, a reflexão iniciada no âmbito da pesquisa resultou em procedimentos didáticos centrados em experiências de escuta que fundamentam debates entre os estudantes sobre reações etnocêntricas a determinados sons e sobre a artificialidade das normas socioculturais que regem a atribuição de sentido a fenômenos sonoro-musicais. O presente trabalho sugere que a eficácia dessas estratégias didáticas reside no fato das reflexões por elas suscitadas basearem-se em experiências que confundem sujeito e objeto do conhecimento e que associam transmissão de conteúdos e crítica epistemológica.

Palavras-chave: Escuta; Tropicalismo Musical; Aprendizagem.

Abstract: On this paper, I discuss some relationships recently made between my activities as researcher and teacher in undergraduate courses on music, anthropology, and ethnomusicology. On the research, I am looking for answers on how the reception and signification of recordings made by the members of Tropicália collaborative circle (in Brazil in the end of the 1960s) would be affected by a specific kind of listening embedded on these recordings. This analysis has occasionally brought to discussion the acknowledged limitation of writing, scores and other graphic-verbal supports for translating and communicating experiences of listening and music and sound signification. Developed along with teaching activities, such discussion has resounded in classroom. In practical terms, this approximation has resulted in teaching procedures centered on the listening experiences that support debates among the students on the ethnocentric reactions against certain sounds and the artificiality of social and cultural norms, which rule the signification of sound and music phenomena. This work suggests that the efficacy of this teaching strategies dwell on the fact that the thought they impel is based on listening experiences that do not detach content from epistemological criticism and knowledge subject from knowledge object.

Keywords: Listening; Tropicalismo Musical; Learning.

---

[1] Este trabalho apresenta desdobramentos de atividades de pesquisa e ensino desenvolvidas no Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio com subsídios da CAPES (PNPD) e desta universidade.

[2] Professor e pesquisador integrante do Laboratório de Teorias da Cultura (Depto. de Ciências Sociais da PUC-Rio) e do Laboratório de Etnomusicologia (Escola de Música da UFRJ).

Há alguns anos, venho desenvolvendo uma pesquisa sobre a produção fonográfica de canções pelo círculo colaborativo musical tropicalista no Brasil de fins dos anos 1960. Esse estudo tem instigado uma reflexão sobre como aspectos de uma experiência de escuta programada pelo grupo em suas gravações teria direcionado a significação do conteúdo desses registros naquela época. O ponto de partida dessa pesquisa é a contribuição de Rogério Duprat como arranjador de canções do grupo e, mais especificamente, sua colaboração junto a outros integrantes do círculo no sentido de conferir a essas gravações, quando reproduzidas, o caráter de audiocenografias que propiciavam aos ouvintes uma experiência de escuta imersiva. Em faixas com canções mais narrativas, combinadas a arranjos e efeitos sonoros emprestados das trilhas sonoras, como "Domingo no Parque",[3] a imersão envolveria a entrada do ouvinte na diegese dos eventos narrados, de modo análogo ao que vivemos na sala de cinema. Em gravações de canções que agrupam e contrastam fragmentos verbais e sonoros de uma maneira homóloga à colagem e à montagem, como em "Não Identificado",[4] o ouvinte, envolto no espaço acústico simulado pela reprodução, é instigado a sentir-se como parte integrante desses agregados.

Atualmente, a pesquisa busca esclarecer as implicações dessa escuta imersiva no processo de significação dos conteúdos fonografados, respondendo a algumas perguntas específicas sobre: 1) a relevância da experiência de escuta das gravações tropicalistas para a compreensão das perspectivas e argumentos comunicados nas canções registradas; 2) as implicações dos componentes corporais e emocionais da apreciação musical sobre o processamento intelectual das mensagens das canções tropicalistas, e; 3) o registro de sonoridades não familiares nessas gravações como recurso para o exercício de uma política de alteridade — abrangendo desde timbres gerados eletronicamente até elementos do rock internacional e dos sambas abolerados que afrontavam o gosto nacionalista e bossa-novista dos músicos e públicos da chamada MPB no final dos anos 1960.

Meu intuito neste trabalho não é, contudo, responder a essas indagações, mas tão somente discutir como elas acabaram por repercutir na minha prática docente. Antes, porém, de iniciar esta discussão, farei algumas observações teóricas para melhor explicitar a relação entre minhas atividades de pesquisa e ensino.

---

[3] GIL, Gilberto; OS MUTANTES. Domingo no parque. GIL, Gilberto [Compositor]. In: GIL, Gilberto. Gilberto Gil. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo. Lado B, faixa 5.

[4] COSTA, Gal. Não identificado. VELOSO, Caetano [compositor]. In: COSTA, Gal. Gal Costa. São Paulo: Philips, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo. Lado A, faixa 1.

Em primeiro lugar, é preciso deixar claro que a força agentiva que reconheço nas gravações tropicalistas não propicia experiências uniformes de escuta em todo e qualquer ouvinte, mas apenas entre aqueles com quem seus autores compartilhavam um "estilo cognitivo", ou seja, um conjunto de instrumentos perceptivos necessários à imersão auditiva programada nesses fonogramas (Baxandall, 1972). Em segundo, escutas imersivas como as mencionadas acima não ocorrem exclusivamente na reprodução de gravações tropicalistas.

No final dos anos 1960, essa experiência vinha sendo programada em gravações de músicos e bandas de rock anglo-americanos como os Beatles, a qual exerceu influência direta no projeto de escuta tropicalista. Indo um pouco mais longe, podemos dizer, inclusive, que a escuta é imersiva em qualquer circunstância, seja na reprodução de gravações, seja em apresentações ao vivo. A rigor, ouvir significa ser envelopado por sons que ressoam em nossas peles, carnes e ossos, conferindo à experiência de escuta um caráter tátil.

O que singulariza o caso tropicalista (e seus correlatos anglo-americanos) é a exploração deliberada do caráter imersivo da escuta, com base na combinação de algumas técnicas. Entre elas, a associação de canções com efeitos sonoros e arranjos musicais referenciados em tropos ou tópicas da música de concerto difundidos no cinema da época.

Tudo isso é processado em um aparato tecnológico para captura, filtragem, edição e gravação de áudio que, em meados dos anos 1960, permitiu aos tropicalistas e seus colaboradores empregar a distribuição estereofônica, a adição de reverberação e outras técnicas com as quais trabalharam a espacialidade acústica simulada na reprodução dos fonogramas.

Ainda que, com raras exceções (Mohen, 2000), os estudos mais pertinentes sobre o tropicalismo musical não abordem propriamente a produção fonográfica tropicalista e os efeitos dessa produção nos ouvintes, eles flertam com esta discussão, sobretudo quando o tema em foco é a maneira como os arranjos orquestrais de colaboradores como Rogério Duprat complexificam os sentidos das canções, intensificando a força persuasiva das palavras cantadas.[5] Na prática, entretanto, essas análises tendem a ignorar o teor corpóreo e emocional da escuta,[6] tratando as gravações como representações que apelam estritamente ao intelecto.

Acredito que a ênfase nas gravações tropicalistas como representações está em boa medida relacionada à orientação dos pesquisadores do tema para a produção de textos. Predominante no meio acadêmico, o emprego do suporte escrito (ou gráfico, no caso da

[5] Cf. Campos (2005), Celso Favaretto (2007), Calado (2008), Lopes (1999), Mohen (2000), Dunn (2001) e Naves (2010).
[6] Cf. Clayton; Dueck; Leante, 2013.

partitura) para produção e difusão do conhecimento sobre a música, envolve a representação visual dos complexos fenômenos poético-sonoros registrados nas faixas dos discos. Esse processo acaba por interferir diretamente nos resultados das pesquisas e, acredito, na problematização conceitual que fundamenta e justifica os recortes temáticos.[7] Desde o primeiro contato auditivo do pesquisador com as gravações reproduzidas, a compreensão dos fluxos sonoros de que são portadoras é condicionada pelos imperativos que organizam o pensamento verbo-visual. Em outras palavras, é como se os analistas precisassem domesticar os sons, tratando-os, de antemão, como prosas literárias, documentos históricos ou obras musicais eruditas elaboradas com base nas prescrições impostas pela escrita em partitura.[8]

Nesse sentido, por mais que os pesquisadores reconheçam, em sua maioria, a existência e relevância das dimensões e modos de agenciamento corpóreo e emocional nas gravações tropicalistas, suas análises terminam por reduzi-las a fenômenos intelectuais.

* * *

Ao mesmo tempo que essas considerações vêm me auxiliando a compreender a o programa de escuta tropicalista e a evitar a redução da experiência de escuta à instância puramente intelectiva, elas também repercutem em minha prática docente, em disciplinas de graduação em que a música é tema de discussão antropológica. A seguir, farei uma breve descrição dessas práticas, argumentando que a sala de aula, onde predomina a comunicação oral conjugada à apreciação coletiva de gravações de áudio e vídeo, constitui um espaço ótimo para a produção e compartilhamento de saberes relativamente livres das referidas limitações impostas por meios gráficos como o texto e a partitura.

Desenvolvo uma dessas práticas na disciplina Antropologia da Música, oferecido para estudantes de graduação. Em uma das aulas, proponho uma discussão sobre a música como

---

[7] Na base desse processo de tradução de conteúdos audíveis para visíveis, é preciso considerar ainda, as repercussões epistemológicas da concepção cartesiana que separa sujeito-pensamento e objeto-empiria-corpo-natureza nas disciplinas nas quais os estudos do tropicalismo são desenvolvidos, como a crítica literária, antropologia, história e musicologia. Neste trabalho, faço coro com Merleau-Ponty (1999), filósofo que procura superar a dicotomia cartesiana em favor do axioma segundo o qual a percepção é uma mediadora inconteste entre sujeito e objeto, um fenômeno físico-corporal inerente ao pensamento.

[8] O caráter normativo da escrita em partitura foi discutido por diversos musicólogos e etnomusicólogos, como Mário de Andrade (1937), Charles Seeger (1958), John Blacking (1959), Alan Merriam (1964), Bruno Nettl (2005). Os esforços desses pesquisadores para descrever e analisar práticas musicais em tradições orais em seus trabalhos de campo os levaram ao consenso sobre a ineficiência do sistema de notação musical ocidental para registro gráfico de experiências musicais transmitidas oralmente. Desde muito cedo, portanto, esses autores tiveram que enfrentar o problema da tradução em seus trabalhos etnográficos, antecipando em alguma medida a crítica que só nos anos 1980 chegou à antropologia, quando autores como James Clifford (2011), George Marcus e Michael Fisher (1986), entre outros pesquisadores expuseram alguns limites da prática etnográfica quanto a sua capacidade de vocalizar a perspectiva nativa sobre sua própria experiência sociocultural e redimensioná-la em um texto incapaz de traduzir realidades complexas, percebidas de modo multissensorial (Cf. Strathern, 2014a; 2014b).

produção simbólica. O ponto de partida é uma entrevista em que o maestro Júlio Medaglia (2003) tece considerações sobre a relação entre som e imagem com base em sua prática como compositor de música para cinema e TV. A além de expor e discutir verbalmente o conteúdo do texto, reproduzo vídeos a fim de promover reflexões entre os estudantes sobre diferentes modalidades de articulação som-imagem e sobre os efeitos exercidos por tais articulações na construção dos sentidos dos filmes.

Seguindo o percurso argumentativo de Medaglia, dou início à aula com uma discussão sobre a criação e aplicação de efeitos sonoros em radionovelas. Após uma breve introdução ao conceito de *sonoplastia*, reproduzo o áudio de um trecho de radionovela norte-americana gravado nos anos 1930. Nessa passagem, os diálogos são sobrepostos aos chamados sons diegéticos, aqueles cujas fontes emissoras se encontram na cena e são ouvidos pelos personagens: motor de carro, campainha de telefone, cavalos em galope, entre outros.[9] Em seguida, discuto a importância do emprego desses sons para a construção do espaço diegético da narrativa. Finalmente, reproduzo o mesmo áudio acompanhado do vídeo que traz atores e sonoplastas trabalhando em estúdio, demonstrando o caráter artificial da geração de sons que, durante uma escuta "cega", tendem a ser simbolizados como naturais e realistas por ouvintes absorvidos na paisagem simulada por tais sonoridades.

O segundo exercício é baseado em vídeo que exibe duas versões de uma cena do filme *Tubarão*, de Steven Spielberg (1975), em que personagens centrais da trama navegam à caça do predador: na primeira versão, a trilha sonora traz apenas os ruídos diegéticos; na segunda, essas sonoridades convivem com a música sinfônica do compositor John Williams, a qual, situada fora da cena (não-diegética), confere um teor heroico às ações desses personagens.[10]

Com esse contraste, provoco a percepção dos estudantes, a fim de testar o argumento de Medaglia (2003, p. 259), unânime entre estudiosos do cinema,[11] de que a música constitui um canal "de informação entre o autor do filme e o espectador, agindo diretamente sobre o seu raciocínio e 'emoção', conduzindo sua expectativa para onde a ideia do filme assim o desejar".

O terceiro e último exercício dessa aula sobre música e cinema é dedicado à emblemática cena de assassinato de *Psicose*, filme dirigido por Alfred Hitchcock (1960) com

---

[9] Handy (Jam) Organization. Amazing Short Film on Old Time Radio Sound Effects: "Back of the Mike" (1938). O vídeo é descrito como ""Insider's view of the 1930s radio studio showing the production of dramatic sound effects." Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hZ43UC5tIOY&list=PL-9cWdMMT7bKPrN-aFuCDyNctBtFp-lb-&index=7. Acesso em 24/04/2016.
[10] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ae1Z_fWDZ7s. Acesso em 24/04/2016.
[11] Cf. Eisenstein (1947), Chion (1994) e Stam (2003).

música de Bernard Hermann. Nessa passagem, uma personagem é esfaqueada até a morte ao som de violinos que repetem regularmente um intervalo agudo de segunda menor. Obstinado e dissonante para os ouvidos ocidentais, esse intervalo confere à cena uma pungência que começa na ponta reluzente da arma branca e se completa nas mentes horrorizadas das únicas testemunhas do crime: os espectadores.[12] A seguir, apresento o vídeo em que Philip Tagg compara o uso desse intervalo em *Psicose* e em uma canção tradicional búlgara gravada em 1965, a fim de demonstrar que a conotação pungente dessa sonoridade inexiste no contexto de produção e recepção desta última; que, portanto, observa o musicólogo, "noções de consonância e dissonância não são bioacusticamente universais".[13]

Nesses três exercícios, faço da escuta uma experiência que facilita aos estudantes conceituar a música como produção social e cultural. Procuro fazer com que sintam, nos tímpanos e peles, a força conotativa da música para gerar emoções específicas, mas não individuais, a exemplo do que ocorre nos filmes *Tubarão* e *Psicose*. Na experiência com a radionovela, em particular, o exercício de escuta serve de base para a reflexão sobre a centralidade simbolização do sonoro na conceituação multissensorial do espaço que nos cerca.

O outro experimento que desenvolvo em sala de aula tem ligação direta com a conceituação multissensorial do espaço. Ele foi praticado em turmas de uma disciplina sobre música no Brasil, especificamente dirigida para a estudantes intercambistas oriundos de cursos de graduação estadunidenses. Uma das aulas da disciplina é dedicada a um artigo em que o antropólogo holandês Martijn Oosterban (2009) apresenta aspectos da etnografia que produziu por volta do ano 2000 em uma favela da zona sul do Rio de Janeiro. O autor desenvolve uma análise do que classifica como "batalha sonora", prática em que segmentos sociais distintos da comunidade executam ou reproduzem gravações identificadas como pertencentes a diferentes gêneros musicais. Com essas intervenções sonoras, observa Oosterban, esses grupos constroem e confrontam territórios simbólicos num esforço permanente por afirmação identitária.

O artigo é iniciado com uma descrição da paisagem sonora dessa comunidade na primeira noite de Oosterbaan em campo, de uma sexta-feira em que a habitual variedade e intensidade sonora acabaram com o sono de um pesquisador acostumado ao relativo silêncio da vida holandesa. Em alguns momentos, observa o autor, era possível ouvir na favela a

---

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mGfAlzLn108&list=PL-9cWdMMT7bKPrN-aFuCDyNctBtFp-lb-&index=4. Acesso em 24/04/2016.

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=34ZHJj0lW0I&index=15&list=PL-9cWdMMT7bKPrN-aFuCDyNctBtFp-lb-. Acesso em 24/04/2016.

reprodução simultânea, e em alta potência, de gravações de funk, pagode, forró e gospel. O experimento tem início quando, buscando reconstituir em sala de aula parte da experiência relatada por Oosterbaan em seu artigo, executo gravações identificadas com esses quatro gêneros, as quais faziam sucesso na época. No primeiro momento, eu as reproduzo separadamente, a fim de introduzir os gêneros aos ouvintes neófitos. Em seguida, executo todas elas simultaneamente e no volume máximo suportado pelo sistema de som da sala de aula. Em instantes, o ambiente é tomado por expressões de surpresa, desconforto e estupor.

Essa reação, pelo menos entre parte dos estudantes, pode exprimir estranhamento à relativa heterodoxia ao procedimento didático, a exemplo do que acontece quando, em uma aula sobre as categorias de classificação cultural "ruído" e "silêncio", intrigo alunos e alunas com um pequeno *happening* em que permaneço calado por alguns instantes a fim de suscitar uma discussão sobre as significações do silêncio. Nesta última situação, os presentes expressam algo que se situa entre o sentimento de intriga e a desconfiança em relação à minha atitude. A resposta à escuta da paisagem sonora cacofônica da favela é, no entanto, diferente.

O estranhamento que a motiva, ainda que em parte causado pela heterodoxia didática, é manifestação de uma resposta etnocêntrica que se processa na mente, mas que também envolve repercussões fisiológicas, remetendo à relação etimológica entre os substantivos da língua inglesa *noise* (ruído) e *nausea* (náusea), como lembrado por José Carlos Rodrigues no livro *O tabu do corpo* (2006). Rodrigues observa que usos figurados de náusea remetem à repugnância, aversão e repulsa, sentimentos que compõem frequentemente respostas etnocêntricas à experiência cultural de um outro que, no exercício em questão, é o morador da favela familiarizado com a paisagem sonora que tirou o sono de Oosterbaan e que espantou os estudantes em sala de aula. A simulação da paisagem sonora da favela em uma noite de sexta-feira produziu, nesse sentido, uma experiência de confronto com a diferença, ponto de passagem necessário para a transformação do exótico em familiar.

Os três exercícios da aula sobre música como produção simbólica no cinema, inversamente, instigaram o estranhamento de processos familiares de simbolização do sonoro. Seguindo o argumento de Medaglia e de outros compositores ou estudiosos da música para cinema, procurei demonstrar o caráter artificial e arbitrário de trilhas sonoras feitas para acentuar o realismo narrativo do cinema. Nesse sentido, conduzi os estudantes por uma experiência de transformação em exótico de algo que lhes parece tão familiar.

* * *

Se me refiro aos processos acima descritos como experimentos, o faço menos para destacar a dimensão *experimental*, no sentido científico do teste, do que para valorizar o sentido *experiencial* de um exercício físico e mental, que une percepção, emoção e intelecção para conceituar uma empiria que se produz nos tímpanos, retinas, em todo o corpo; uma ginástica dos sentidos e do corpo produtora de um tipo de compreensão que nenhuma palavra, oral ou escrita, por si só, seria capaz de gerar. O corpo que faz música seria ele mesmo um meio para a elaboração de conceitos culturais e ideológicos, reforçando o sentimento de pertencimento coletivo ou produzindo demandas que desorientam, quando produzidas por "outros" sociais (Clayton; Dueck; Leante, 2013) — como vimos no exercício de simulação e escuta da paisagem sonora etnografada por Oosterbaan em uma favela carioca.

Com auxílio de objetos como as gravações de áudio e vídeo busquei demonstrar, como propõe Clifford Geertz (2014, p. 123), que ideias "estão contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva." Tal concepção deriva da postulação de Geertz segundo a qual a concretude de artefatos (sonoros inclusive) é inseparável de atributos simbólicos que contribuem para a contínua formação e transformação da cultura, na medida em que operam simultaneamente como interpretações locais da vida social e como modos de ação que repercutem e alteram esta última. A reprodução e análise de músicas e sons em sala de aula constituem, em outras palavras, formas de ação simbólicas e reflexivas, com impacto direto sobre culturas e subjetividades; uma prática sonora que produz pensamento crítico e transformador, constituindo, nesse sentido, uma modalidade de práxis musical, na acepção mais ampla e geral do termo (Araújo e Paz, 2011).

Se obtive algum êxito com minhas propostas didáticas no sentido de exercitar uma práxis sonora, ele deve ser em parte creditado à performatividade inerente à produção e partilha de conhecimento em sala de aula, onde pessoas e objetos agem e exercem continuamente efeitos recíprocos uns sobre os outros. Nesse espaço, pude praticar, em certo sentido, o exercício que os tropicalistas propiciaram nos anos 1960 em suas apresentações e com as gravações que tenho estudado. A investigação sobre a escuta tropicalista tem, portanto, impacto direto sobre minha prática docente. Mas a recíproca também pode ser verdadeira, uma vez que esses experimentos didáticos começaram a ser esboçados antes da investigação sobre a escuta imersiva tropicalista ter ganhado contornos definidos. O que importa ressaltar, de todo modo, é a existência de uma ligação entre os campos da pesquisa e ensino que ultrapassa a simples transferência de conteúdo, envolvendo uma reflexão

epistemológica sobre escuta e significação entre estudantes nos quais, pelo menos durante os exercícios propostos, não podemos enxergar uma distinção clara entre sujeito e objeto do conhecimento.

Referências

ANDRADE, Mario de. Samba rural paulista". In: _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. pp. 112-185.

ARAÚJO, Samuel e PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. *Terceira Margem*, v. 25, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2011. pp. 211-231

BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in Fifteenth century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

BLACKING. John. *How musical is man*. Seattle; London: University of Washington Press, 1973

CALADO, Carlos. _____. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHION, Michel. *Audiovision*: sound on screen. New York: Columbia Univ. Press. 1994.

CLAYTON, Martin; DUECK, Byron; LEANTE, Laura. Introduction: experience and meaning in music performance. In: _____. *Experience and meaning in music performance*. New York: Oxford University Press, 2013. pp. 1-16.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Org. por J. R. Gonçalves). pp. 17-58.

DUNN, Christopher. *Brutality garden*: Tropicália and the emergence of Brazilian counterculture. Londres: The University of North Carolina Press, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. New York: Harcourt, Brace and World, 1947.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: alegoria alegria. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: _____. *O saber local*: Novos ensaios em antropologia interpretativa. 14 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. pp. 98-124.

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som*: leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas: Pontes, 1999.

MARCUS, George; FISHER, Michael. *Anthropology as cultural critique*. An experimental moment in the human sciences. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 2. ed. São Paulo: Global, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MOEHN, Fredrick. In the tropical studio: MPB production in transition. *Studies in Latin American popular culture*, Tucson (Arizona), v. 19, p. 57-66, 2000. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/producaoacademica/in-the-tropical-studio-mpb-production-in-transition-2>. Acesso em: 18 out. 2012.

NAVES, Santuza C. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. 3 ed. Urbana and Chicago: University of Illionis Press, 2005.

OOSTERBAAN, Martijn. Sonic Supremacy: Sound, Space and Charisma in a Favela in Rio de Janeiro. *Critique of Anthropology*, v. 29, n.1, 2009, pp. 81-104.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing, *The musical quarterly*, Oxford University Press, v. 44, n. 2, abril 1958, pp. 184-195. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/740450. Acesso em 2 dez 2017.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STRATHERN, Marilyn. Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia. In: _____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. pp. 159-209.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. In: _____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. pp. 345-405.

Música e Ocupação do Espaço Público na Maré: Uma Etnografia Participativa

Juliana Catinin
Alexandre Dias
Alice Emery
Elza Carvalho
Diogo Bezerra do Nascimento

Resumo: Após trabalho anterior sobre a ocupação militar na Maré em razão dos eventos esportivos internacionais (2014, 2016), e sua influência no cotidiano local, em particular a música, a pesquisa procura enfatizar atualmente outra perspectiva de ocupação: a ocupação cultural das ruas locais por iniciativas de moradores. Para tal, escolhemos como estudo de caso os eventos de rua Rock em Movimento e Maré de Rock, realizando a partir de maio de 2016 saídas de campo, interlocução com os organizadores dos eventos, entrevistas, filmagens e registros fotográficos, além de discussão de literatura pertinente ao tema. Geralmente, os eventos em foco trazem abordagens sobre o contexto político-social expresso através da música, e por vezes, debates realizados com intuito de se desenvolver uma política conscientizadora no contexto da favela. Nos referidos eventos não se apresentam apenas bandas de rock, sendo discutidos temas relacionados à descriminalização da favela, preconceito racial, exclusão social etc. A pesquisa compreende análise das músicas apresentadas nesses eventos, suas temáticas e posições políticas, e as relações e comportamentos dos participantes entre si, com a música e com o espaço que ocupam. Também será observado que tipo de organização e público caracterizam o evento. A ocupação das ruas se mostra importante por incentivar a produção cultural local, além de, nos casos do Rock em Movimento e Maré de Rock, terem uma proposta de crítica social presente nos eventos. A pesquisa reflete, enfim, sobre a intervenção pública das ocupações sobre o cotidiano da Maré, buscando construir um conhecimento sobre essa ação, destacando a importância de se ocupar um espaço e fazer dele um movimento que gera impactos sociais.

Palavras-chave: Rock na Maré; Espaço Público; Etnomusicologia Participativa.

Abstract: After previous work on the military occupation of Maré related to megaevents in sports (2014, 2016), and their influence on the local daily life, and on music in particular, the current research work seeks to emphasize another perspective of occupation; the cultural occupation of local streets by resident´s initiatives. In pursue of this, we have chosen as case study the event Rock em Movimento and Maré de Rock at Maré, undertaking fieldwork, interlocution with organizers, interviews, shooting of vídeos and photographic documentation, besides discussions of pertinente literature. In general, the focussed event brings forward the sociopolitical context expressed through music, and sometimes debates on how to develop a consciousness-building policy in the context of favelas. Not only rock bands present themselves in the event, being discussed themes related to the decriminalization of favelas, racial prejudice, social exclusion etc. The research encompasses analysis of songs, their themes and political positionings, as well as the relationships between and behaviours of participants among themselves, and towards the music and the occupied public space. Attention will also be given to the patterns of organization and public attendance characterize the event. Street occupation reveals its importance for fostering local cultural productions, besides, in the case of Rock em Movimento and Maré de Rock, proposing a social critique during the events. The research reflects, therefore, about public intervention embedded in the Maré occupations, seeking to build knowledge on this action, highlighting the importance of

occupying space, making of it a socially impacting movement.

Keywords: Rock at Maré; Public Space; Participative Ethnography.

Introdução

Após trabalho anterior sobre a ocupação militar na Maré em razão dos eventos esportivos internacionais (2014, 2016), e sua influência no cotidiano local, em particular a música, a pesquisa procura enfatizar atualmente outra perspectiva de ocupação: a ocupação cultural das ruas locais por iniciativas de moradores. Para tal, escolhemos como estudo de caso os eventos de rua Rock em Movimento e Maré de Rock, realizando a partir de maio de 2016 saídas de campo, interlocução com os organizadores dos eventos, entrevistas, filmagens e registros fotográficos, além de discussão de literatura pertinente ao tema.

Geralmente, os eventos em foco trazem abordagens sobre o contexto político-social expresso através da música, e por vezes, debates realizados com intuito de se desenvolver uma política conscientizadora no contexto da favela. Nos referidos eventos não se apresentam apenas bandas de rock, sendo discutidos temas relacionados à descriminalização da favela, preconceito racial, exclusão social etc. A pesquisa compreende análise das músicas apresentadas nesses eventos, suas temáticas e posições políticas, e as relações e comportamentos dos participantes entre si, com a música e com o espaço que ocupam. Também será observado que tipo de organização e público caracterizam o evento.

A ocupação das ruas se mostra importante por incentivar a produção cultural local, além de, nos casos do Rock em Movimento e Maré de Rock, terem uma proposta de crítica social presente nos eventos. A pesquisa reflete, enfim, sobre a intervenção pública das ocupações sobre o cotidiano da Maré, buscando construir um conhecimento sobre essa ação, destacando a importância de se ocupar um espaço e fazer dele um movimento que gera impactos sociais.

Contextualização sobre o período de militarização

O projeto de implantação das Unidade de Polícia Pacificadora (UPPs) foi iniciado em 2008 pela Secretaria Estadual de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro e visava retomar o controle sobre os territórios dominados pelo tráfico no varejo. Segundo Valente "trata-se de uma concepção de segurança pública que busca controlar populações marginalizadas por meio de uma estratégia de ocupação territorial com o uso de forças militares." (Valente, 2014, p. 209)

Localizada entre a Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela – principais vias de acesso ao Rio de Janeiro – a Maré é formada por 16 favelas, com aproximadamente 140 mil habitantes. (CENSO DE EMPREENDIMENTOS DA MARÉ, 2014, p.13)

Em março de 2014, iniciou-se um processo de ocupação da Maré por forças militares, que apresentavam como objetivo a implantação de uma UPP no local. A alegação do governador do Estado da época, Sérgio Cabral, era de que o intuito da UPP seria integrar a Maré ao resto da cidade, porém o que de fato ocorreu foram diversas mudanças no cotidiano do bairro, como toque de recolher, revistas aos moradores, além de inúmeras restrições à realização de eventos nas ruas. Somente com uma autorização seria possível organizar eventos culturais durante esse período de ocupação, e essas autorizações saíam arbitrariamente, dependendo muitas vezes de quem era o comandante do momento. Nesse contexto, o grupo estudou a forma como a ocupação militar interferia ou mesmo impedia a realização de eventos musicais na Maré.

Ocupação do espaço no período pós militarização

Antes do início dos Jogos Olímpicos, sediados no Rio de Janeiro em 2016, foi encerrada a ocupação por parte do exército, sem a implantação da prometida UPP. A partir daí, os eventos voltaram a ter maior liberdade para acontecer. Não havia mais necessidade de autorizações para que se pudesse realizá-los ou a presença dos militares durante os acontecimentos.

Nesse momento, o grupo notou que a palavra "ocupação" estava em alta em outro contexto. A prática de "ocupar" se tornou notória nessa época primeiro pelos secundaristas na luta por suas escolas, e depois pelos artistas no movimento Ocupa Minc, no qual ocuparam o Ministério da Cultura, além de universitários nas universidades públicas, trazendo essa tática de luta para os holofotes da mídia. Nesses casos, a ocupação se dava pelas pessoas que estão ali diariamente, como uma forma de luta e resistência, diferente da ocupação militar que ocorre tradicionalmente dentro das favelas cariocas durante grandes eventos na cidade. Após visita do grupo a uma das escolas ocupadas (Escola Estadual Amaro Cavalcanti), o Musicultura reafirmou como as ocupações do território feitas pelo habitador são uma arma importante para se afirmar como "autoridade" no território, trazendo legitimidade para as reivindicações que fazem parte do cotidiano de quem vive e frequenta o local.

O grupo musicultura, que em trabalho anterior pesquisava sobre a ocupação militar e seus impactos no cenário musical/cultural da favela, parte para um novo enfoque de

ocupação: as ocupações das ruas da Maré pós-ocupação militar e feita pelos próprios moradores. Tentando observar essa ferramenta de luta na favela, escolhemos para um primeiro estudo de caso o evento de rua Rock em Movimento, para observar e analisar o formato de ocupação existente na realização dele, por meio de entrevistas com produtores e público, idas a campo e filmagens.

O Rock em Movimento

O "Rock em Movimento" começou a acontecer na Maré em 2011, inspirado em um modelo semelhante que ocorria no DCE da UFF em Niterói organizado pelo mesmo coletivo. Hoje realizado mensalmente, procura ocupar os espaços públicos e tem como alguns dos objetivos apresentados promover shows de bandas autorais, encontro de bandas de dentro e fora da favela, além da preocupação de trazer para o debate reflexões sobre a sociedade e a realidade local..

O coletivo surgiu durante as reuniões de organização do Festival Maré de Rock[14] que possibilitou o encontro entre as bandas Algoz, Café Frio e Levante. Observando a insuficiência de espaços culturais para a apresentação de músicas autorais, principalmente no cenário do rock, o grupo formado por integrantes dessas bandas citadas, propõe cobrir essa falta com a proposta de ocupação do espaço público. Ao longo de 6 anos, mais de 150 bandas autorais, além de artistas como fotógrafos, artistas plásticos e poetas já se apresentaram.

O formato do evento sempre se repete, com 3 bandas, uma da região e duas de fora, que apresentam músicas próprias e também de outros artistas. Além da apresentação musical, é proporcionado um momento para produtores e bandas apresentarem a agenda de shows e eventos que estão produzindo, além de aberturas para falas políticas. Ou descrever as maneiras ou tirar.

Por não serem proporcionados, por parte do governo, espaços de atividades culturais em número relevante para quem mora fora o eixo Centro – Zona Sul, local onde se concentra a maior parte dos centros culturais da cidade, o simples fato de oferecer algo nesse sentido para o público fora desse eixo já é um ato político.

Nos eventos do Rock em Movimento foi possível perceber em vários instantes denúncias políticas feitas pelas bandas convidadas. Umas das falas demonstra a revolta e explicita, na visão de um artista convidado, como o governo enxerga a favela. Além de

[14] Festival de rock construído coletivamente que ocorreu na Maré e será explicado posteriormente no decorrer do texto.

ressaltar a importância do fazer cultural da favela para a favela, trazendo ainda uma reflexão sobre o cenário político atual.

> A gente vive num contexto em que é rotulado... A favela é rotulada sempre como... primeiro como não parte da cidade, não há nenhum planejamento urbano, tá ligado, do estado para com a favela, e a gente tá aqui, tá falando de uma extensão muito grande, da Maré. A gente tá aqui, tá levando rock, teve cineclube antes, podemos dizer... uma banda de rock passou aqui, um MC de rap tá aqui, mostra o quanto há de potência, quanto há de força aqui, tá ligado, e é isso, acho que o melhor pra fazer é a galera daqui. A gente vive numa parada que tem que vim alguém de fora pra legitimar, mas na moral mesmo? A favela se legitima, mano. A favela faz por ela mesmo, sempre fez, inventou esse lugar, sempre fez. [...] A gente tá num momento muito louco, muito efervescente, a gente tá num governo totalmente ilegítimo aí. (Nyl MC em fala durante o evento Rock em Movimento do dia 21/05/2016).

E ele continua, ressaltando a importância de uma representatividade política para verdadeiras mudanças na realidade social atual.

> Mas eu também não acredito em nenhum processo de mudança que não tenha a população preta, que tenha os favelados, as mulheres, as mulheres pretas de frente, a galera LGBT de frente, se tiver sempre homens brancos e héteros no bagulho, de classe alta, eu não acredito em porra nenhuma de mudança [..]. (Nyl MC em fala durante o evento Rock em Movimento do dia 21/05/2016).

O discurso político presente no evento é mais direto e incisivo, e identifica os problemas na percepção dos músicos e os expõe, incitando a todos os presentes que participem dos questionamentos propostos.

Quase sempre o evento acontece na rua, e tem contado com o apoio da tabacaria Dreadlocks, na Vila do Pinheiro. Em uma edição, na qual o musicultura esteve presente, a organização promoveu um debate sobre a descriminalização da maconha, exibindo dois documentários sobre o tema e trazendo representantes da marcha da maconha para falar aos presentes. Essa e outras duas edições do Rock em Movimento aconteceram em parceria com uma Organização Não Governamental local, a Redes de Desenvolvimento da Maré.

Essa parceria surgiu da necessidade que o núcleo – que desenvolve um trabalho na cena do crack em uma das favelas da Maré – teve de dialogar sobre o tema drogas, para além do crack, junto a juventude do bairro. Por existir um histórico de mobilização de jovens juntamente com o debate sobre diversos temas, o coletivo Rock em Movimento foi procurado para realizar uma parceria com a referida ONG, no qual formas de atuação são pensadas em conjunto para atingir o maior número possível de pessoas.

Em um desses eventos, com essa parceria, durante o momento aberto à fala do público, um jovem universitário comentou que, apesar do assunto ser muito debatido no ambiente da faculdade, ele sempre sentiu falta que debates como esses fossem realizados na

periferia, “que é onde as coisas acontecem”.

A violência policial e o racismo, que define os alvos dessa violência, também foram assuntos recorrentes. Como a grande maioria dos presentes era composta por moradores da Maré, esses temas faziam parte do cotidiano do público e bandas. O fato de os moradores trazerem suas insatisfações com a política da cidade a outros moradores, ocupando as ruas da favela, que a força policial ou confrontos entre facções criminosas disputam e tentam desocupar, é uma ação política no sentido de direito à cidade. Como Lefebvre defende, “(...) o direito à cidade é uma utopia, uma plataforma política a ser construída e conquistada pelas lutas sociais e populares que vão em contramão da lógica mercantilista da própria natureza urbana.” (XIMENES, 2015) Num contexto de cidade em que, como apontou Nyl MC, existe um preconceito com tudo o que vem da favela (que se mostra no medo que as pessoas de fora têm da favela e de seus moradores), iniciativas como esta se mostram como práticas contra hegemônicas. Os moradores se organizam para usar as ruas da Maré para promover artistas do próprio bairro, dialogar com bandas de fora e discutir a política que oprime os espaços mais pobres.

Maré de rock

O Maré de Rock foi criado para denunciar a forma como o Estado e sua política de segurança lidam com as favelas, que, alegando um propósito de combate às drogas, cometem violações de direitos humanos contra a população das periferias.

Como cita Franco (2014, p. 69) a ideia de combater as drogas por vias de táticas de guerra na favela se torna uma concepção errônea pois nem as drogas nem o armamento utilizados pelos traficantes são produzidos no local. O combate às drogas pelo confronto ao comércio varejista parece uma estratégia dissimulada por parte do governo para a população, pois a raiz do problema não se encontra nessas áreas onde o Estado insiste em permancer somente na sua faceta militar. A insistência nessa tática consiste no que a autora denomina de uma "guerra aos pobres". Nessa perspectiva, o Estado continua mantendo sua posição autoritária onde predonima a total ausência de verdadeiro diálogo com a população, fato que seria uma questão central para uma gestão pública democrática. (MUSICULTURA, 2015. p, 9)

O Maré de Rock possui três edições com os temas: Pela vida, contra o extermínio (2008), Pelo direito à cidade e contra a criminalização da pobreza (2011) e, recentemente, Pela defesa dos nossos direitos, contra toda forma de preconceito (2017).

O rock tem em sua estrutura o objetivo de afrontar, de se diferenciar do senso comum, fato esse que, segundo Corrêa (1989, p. 28), é um dos motivos de ser um gênero relacionado à juventude.

O evento, apesar de ser classificado pelo nome como um evento de rock, recebe gêneros musicais diversos. Esse fato chama a atenção pois o mesmo se apropria muito mais da rebeldia que acompanha o gênero do que estritamente ao estilo musical.

O festival em suas três edições foi organizado pelas bandas, militantes e representantes de organizações atuantes dentro e fora da Maré. Em sua última construção, contou com reuniões semanais, mantendo o formato de reuniões abertas a quem quisesse contribuir, assim como se manteve nos outros anos de festival, prezando o debate dos temas com os envolvidos.

Esse formato de ações sociais coletivas por parte da população, organizando e expressando suas demandas são características de um movimento social (GOHN, 2008). Para Gohn (2011), movimentos sociais sempre existiram e sempre existirão, expressando "a energias de resistência ao velho que oprime ou de construção do novo que liberte", realizando diagnóstico sobre a realidade e construindo propostas (GOHN, 2011, p 04).

Maré de Rock III

Depois de alguns anos da última edição, realizada em 2011, os organizadores do Maré de Rock se juntaram novamente, desde o fim do ano de 2016, para realizar uma terceira edição em fevereiro de 2017. Ao longo dos meses, ocorreram algumas reuniões presenciais, das quais participaram aproximadamente 15 pessoas. Além disso, utilizava-se a rede social *facebook* como ferramenta de comunicação, em um grupo de mensagens que contava com aproximadamente 50 membros (apesar de nem todos efetivamente participarem das discussões que ali ocorriam.)

Nas reuniões, foram separados grupos para as tarefas necessárias, como gravar e editar vídeos de divulgação, escrever manifestos para serem lidos durante o festival, além das organizações mais técnicas de som, espaço e locomoção no dia do Maré de Rock. Quando cada grupo ou pessoa criava uma nova contribuição, essa era postada no grupo do *facebook*, para que fosse alterada e/ou aprovada pelo coletivo. No dia do evento, os manifestos que assim surgiram foram lidos, tratando de temas como educação, saúde, cultura, racismo e machismo, num contexto de indignação com as atuais políticas de retirada de direitos que vêm surgindo após as reviravoltas políticas ocorridas no ano de 2016 e com o estado de

exceção permanente vivido nas favelas.

Conclusão

Através deste trabalho o Grupo Musicultura procurou refletir sobre a intervenção cultural pública após a ocupação militar que ocorreu no período dos eventos esportivos de 2014 e 2016 no bairro Maré. Um modelo de segurança pública que controla as populações marginalizadas interferindo na sua liberdade de expressão e no direito de ir e vir.

No seguinte estudo de caso, no qual estudamos dois eventos de rua, Rock em Movimento e Maré de Rock, pudemos ver abordagens sobre o contexto político-social expresso através da música, um movimento realizado por moradores, ocupando o espaço público ao mesmo tempo em que incentiva a produção na favela, mostrando o quanto é importante para se afirmar como "autoridade" no território, legitimando suas reivindicações cotidianas, como uma forma de luta e resistência.

Como já apontado no trabalho anteriormente, a favela e a sua cultura são constantemente criminalizadas de diversas formas, por não se enquadrar nos moldes dos grupos hegemônicos. Somos estimulados a reproduzir hierarquias em qualquer organização e instituição; o Rock em Movimento e o Maré de Rock se coloca contra esse modelo de sociedade por organizar, de forma coletiva, ocupações culturais no próprio território, se afirmando como autoridade e demonstrando a sua autonomia na articulação de eventos críticos à postura do Estado com a favela.

Referências

CARVALHO, Elza Maria Cristina Laurentino de. O Rock na Maré: Repressão no Contexto da Ocupação Militar. Rio de Janeiro, 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Serviço Social) Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016

CENSO DE EMPREENDIMENTOS DA MARÉ. Disponível em:< http://redesdamare.org.br/wpcontent/uploads/2014/07/GuiaEmpreendedores_FINAL_18JUL.pdf>. Acesso em:05/02/2017.

CORRÊA, Tupã Gomes. Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado. Campinas: Papirus, 1989.

FRANCO, Marielle. *UPP - A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro.* Dissertação (Mestrado em Administração). Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

GOHN, Maria da Glória. *O protagonismo da sociedade civil*: movimentos sociais, ONGs e redes solidárias. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GRUPO MUSICULTURA. É permitido proibir: a práxis sonora da pacificação. Revista Vórtex, v. 3, n. 2, p. 149-158, 2015.

Maré de Rock: Pela Vida, Contra o Extermínio. Disponível em:<http://www.lsrcit.org/nacional/25-nacional/534-mare-de-rock-pela-vida-contra-o-exterminio>. Acesso em 03/02/2017.

Maria da Glória et al. Movimentos sociais na contemporaneidade. Revista brasileira de educação, 2011.

VALENTE, Júlia Leite. UPPS: observações sobre a gestão militarizada de territórios desiguais/UPP's: notes on the militarized management of unequal territories. In: Revista Direito e Práxis, v. 5, n. 9, p. 207-225, 2014. Disponível e:< http://www.epublicacoes.uerj.br/ojs/index.php/revistaceaju/article/view/8590>. Acesso em:17/02/2017.

XIMENES, Clarissa Teixeira. Desvios urbanos: um olhar sobre as ocupações artísticas da cidade de São Paulo.

A DIVERSIDADE DAS PRÁTICAS MUSICAIS DAS BANDAS DE MÚSICA E SUAS ARTICULAÇÕES SOCIAIS: O CASO DA CORPORAÇÃO MUSICAL OPERÁRIA DA LAPA

Juliana Soares da Costa Silva
julianasoarescosta@yahoo.com.br
Universidade Estadual de Campinas

Resumo: A banda de música seguramente é um dos conjuntos instrumentais mais disseminados pelo mundo. Algumas razões para isto são a sua extraordinária flexibilidade em servir a inúmeras demandas sociomusicais, sua singular adaptabilidade aos diversos repertórios e por funcionar como comunidades coletivas localizadas. A partir de uma etnografia da centenária *Corporação Musical Operária da* Lapa de São Paulo, busca-se identificar a diversidade dos contextos de atuação em que uma banda de música pode inserir-se, assim como os aspectos das relações dos músicos entre si e com a comunidade mais ampla a que servem. Através da observação participante, pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, constatou-se que a *Corporação Musical Operária da Lapa* é uma banda com alta disponibilidade a dimensões de caráter público e coletivo. Essas esferas de atuação contribuem para que a banda construa espaços de sociabilidade para seus membros e para a comunidade.

Palavras-chave: Bandas de Música, Flexibilidade, Sociabilidade.

Abstract: The wind band is surely one of the most widespread instrumental ensembles in the world. One of the reasons is its extraordinary flexibility in serving numerous sociomusical demands and its unique adaptability to various repertoires. Based on an ethnography of the *Corporação Musical Operária da Lapa*, the paper seeks to identify the diversity of the contexts of performance in which a wind band is inserted and how these performance domains reveal aspects of the relations of musicians among themselves end with the wider community they serve. Through participant observation, bibliographical research and content analysis, it was verified that the *Corporação Musical Operária da Lapa* is available for numerous public and collective occasions. These spheres of action contribute toward the construction of spaces of sociability for band members and their constituencies.

Keywords: Wind Bands, Flexibility, Sociability.

Introdução

Mesmo com ausência de consagração crítica e desprovida do *glamour* das salas de concertos, as *bandas de música*[15] têm sido um dos dispositivos mais significativos de prática musical instrumental em muitas comunidades do Brasil. Espalhadas por todo o território brasileiro, sobretudo em pequenas cidades do interior dos estados, onde os coretos ainda

[15] Mário de Andrade, 1999, p.44: Banda é um "*Conjunto de instrumentos de sopro, acompanhados de percussão*".

possuem utilidade, nas suas várias formações e terminologias[16], as bandas são recursos eficientes para preencher de música múltiplos contextos culturais, de festas religiosas, cívicas e comunitárias, a seus populares concertos em espaço público.

Para esses grupos, a importância das manifestações coletivas, (procissões, celebrações litúrgicas, festividades de santos, quermesses, funerais, carnavais, bailes, animações, desfiles, concursos, solenidades oficiais, inaugurações, festas comunitárias, concertos, apresentações didáticas e infinitas performances), é que esses contextos lhes proporcionam a extraordinária capacidade de servir a essas mesmas demandas em suas comunidades, (Reily & Brucher, 2013). Além disso, essa predisposição ao espaço público lhe concede agilidade no manuseamento de sua instrumentação e possibilita uma maior flexibilidade na circulação de diferentes repertórios.

A fixação e o atual formato da banda de música no mundo vinculam-se diretamente às inovações promovidas através da Segunda Revolução Industrial. A partir de meados do século XIX, novas indústrias habilitadas numa recente tecnologia instrumental, como por exemplo o desenvolvimento das válvulas e dos rotores para instrumentos de metal, ou como Trevor Herbert (2013) sugere, "a exploração comercial dessa invenção"[17], promoveram uma produção desses instrumentos em larga escala, a um custo acessível e mais descomplicado para performances e formas de sociabilidade da época. E depois, a invenção do *Sistema Boehm* aplicado na flauta transversal a partir de 1831 e posteriormente na clarineta e sucessivamente no saxofone também colaborou para a divulgação e estudo desses instrumentos em todo o mundo. Portanto, "quase nenhuma das condições que conduziram às práticas de banda existiam antes do século XIX"[18].

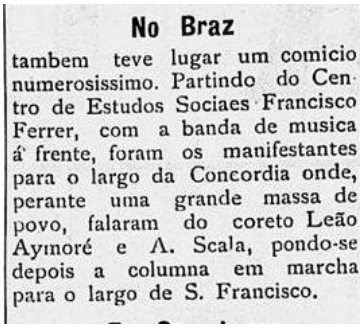
O advento e as trajetórias da banda de música civil brasileira, assim como em outras partes do mundo, também estão conectados a fatores sociais, econômicos, tecnológicos e culturais. A vinda da corte de D. João VI com a banda da brigada real e o decreto que estabelecia uma banda de música em cada regimento militar (Salles, 2004) cooperaram para a divulgação desses grupos no país. Em São Paulo as oligarquias do café, a formação do proletariado e a imigração, especialmente italiana, contribuíram substancialmente para a industrialização e urbanização do espaço público. Com efeito, o trabalho assalariado, a

[16] Entre as terminologias em uso no Brasil, incluem-se: Corporações, Sociedades Musicais, Liras, Grêmios, Filarmônicas, Euterpes, Clubes, Banda Musical, Banda de Concerto, Banda Sinfônica, Orquestra de Sopros, Banda Militar, Fanfarra, Banda Marcial, Banda de Coreto, Charanga, Orquestra de Metais, Conjunto de Metais, etc.
[17] Herbert, 2013, p. 42 – tradução nossa.
[18] *Ibidem*, p. 37 – tradução nossa.

organização social e cultural operária, incluindo suas formas de sociabilidade, tornaram-se elementos expressivos para a compreensão da história da formação de bandas civis em São Paulo (Hardman, 2002).

> A existência de bandas e outros conjuntos musicais entre operários não constitui fenômeno restrito às manifestações políticas, mas antes um aspecto geral e inerente à formação da classe. Reunia trabalhadores por fábrica, bairro, categoria profissional ou nacionalidade, sendo uma prática muitas vezes vinculada às entidades sindicais e, sem dúvida, ao próprio lazer operário. (Hardman, 2002, p. 369).

O aparecimento de ligas de ofício, associações mutualistas e recreativas, sindicatos, imprensa operária e jornais anarquistas convergiram substancialmente para que bandas formadas por trabalhadores tivessem sempre onde se apresentar. Preenchiam de música festas comunitárias e religiosas, desfiles e bailes bem como comícios, protestos e greves. Algumas amostras dessas performances podem ser verificadas nos jornais operários da época, como neste exemplo, extraído de *A Lanterna*:



No Braz

tambem teve lugar um comicio numerosissimo. Partindo do Centro de Estudos Sociaes Francisco Ferrer, com a banda de musica á frente, foram os manifestantes para o largo da Concordia onde, perante uma grande massa de povo, falaram do coreto Leão Aymoré e A. Scala, pondo-se depois a columna em marcha para o largo de S. Francisco.

Figura 1: Jornal *A Lanterna* – 21/10/1911 - Edição 109, p. 2.

A Lanterna foi um periódico anarquista e assumidamente anticlerical, ativo entre 1901 a 1935 e um dos mais divulgados entre operários. Além de seus debates no campo político, seus anúncios mostravam atuações e reivindicações dos trabalhadores sendo acompanhadas por banda de música. A maioria desses grupos tocava hinos, arranjos de músicas europeias, música brasileira, incluindo gêneros populares, além de marchas e dobrados já expandidos pelas bandas militares a partir de meados do século XIX.

Concertos publicos

CORPORAÇÃO MUSICAL OPERARIA DA LAPA

Sob a regencia do maestro Vicenzo Lantoro, realizará hoje, das 16 ás 18 horas, no largo de Agua Branco, mais um dos seus já innumeraveis concertos publicos, a corporação musical Operaria da Lapa.

O programma a ser executado é o seguinte:

Primeira parte — N. N. Marcia: J. Felippe — Festa in campagna — Sinfonia e Verdi — Perludio, coro, Scena della consagrazione e finale del.

Segunda parte — Wagner — Lohengrin — Fantasia; Tagliafeero — Magda — Foxtrot; Mascagni — Cavalleria Rusticana — Grande Fantasia e R. Silva — Fubá — Tango.

Figura 2: Jornal *Folha da Manhã* – 11/10/1925 – p. 5.

Esse exemplo na *Folha da Manhã* revela que ao integrar eventos sociais e populares, tocando um repertório heterogêneo, formações de banda caracterizam-se fundamentalmente como espaços de sociabilidade, onde o grupo, além de ser valorizado por servir a essas demandas, proporciona a seus integrantes a possibilidade de sentirem- se úteis e ativos pelas práticas que desempenham, aspecto também identificado por Ruth Finnegan (1989) no seu trabalho junto a bandas de música na cidade de Milton Keynes, Inglaterra:

> [Bandas] ao tocarem juntas, estabeleceram relacionamentos intensos e forneceram uma esfera na qual poderiam ser formadas mais conexões, que por sua vez ligavam seus membros ainda mais. Isto foi especialmente assim nas bandas mais antigas, mas também se estendeu para as mais recentes, algumas das quais ajudadas por amigos ou parentes [...]. (Finnegan, 1989, p. 54 – tradução nossa).

Como argumenta a autora, a banda de música enquanto tradição conhecida e valorizada, mantém seus músicos envolvidos pelo ato coletivo de fazer e receber música. Logo, o encontro de músicos amadores para tocar em grupo por disposição e por sentirem- se produtivos nesta atividade, evidencia como a prática musical abrange a atuação de todos os que fazem parte de determinada performance musical (Small, 1998). Esse engajamento musical denota como atividades musicais locais na atualidade estão envolvidas por uma sucessão de elementos diversificados, mas que logo são incorporados pela localidade, caracterizando-a.

Entre grupos amadores, como é o caso das bandas operárias e comunitárias, o estreitamento de relações e a formação de laços entre músicos e consequentemente com a comunidade servida através de suas performances, podem ser percebidas através do conceito de *localidade* tal como é interpretada por Appadurai (1996): uma 'estrutura de sentimentos', envolvendo dimensões da vida social, ou seja, um valor que se realiza nas interações sociais e suas formas de mediação, ao ser criada continuamente através das relações entre as pessoas e entre os espaços em que atuam e transitam, mesmo de forma imaginária (Appadurai, 1996). Nessa perspectiva, bandas de música amadoras funcionam como comunidades coletivas localizadas, pois possuem uma certa estabilidade em sua constituição e suas práticas agregam elementos disponíveis em circulação a seu redor, além de possuírem um objetivo maior enquanto grupo.

Dimensões e Trajetórias da Corporação Musical Operária da Lapa

Com um longo relacionamento estabelecido com seu público, a 'Banda da Lapa', qualificada por seus integrantes de 'a banda de música mais antiga de São Paulo', é uma comunidade musical amadora formada nos primórdios do movimento operário em São Paulo.

Em 1881, alguns trabalhadores das oficinas da *São Paulo Railway Company* e também de outras companhias situadas na região da Lapa, se reuniram para tocar com um nome inicial de *Lyra da Lapa*. Com as comemorações da proclamação da República, ganhou o nome de *Banda XV de Novembro*. Com os desfiles, passeatas e festas de beneficência, o grupo passou a ser requisitado cada vez mais.

Em 1914, uma assembleia entre os integrantes fixou seu nome definitivo: *Corporação Musical Operária da Lapa*, pois quase todos os músicos eram funcionários da *SPR*. Ganharam também um lugar permanente para ensaiar. Nicola Festa (1863-1938), um italiano fruticultor, dono de terrenos e morador do bairro da Lapa, conhecido na região como Patrono das Tradições Musicais, doou um lote para a construção da sede, que seus músicos, então, construíram. Esse espaço, decisivamente contribuiu para a continuidade do grupo. Certamente as requisições para performances em contextos distintos, também colaboraram para sua durabilidade, porém um local privativo, favoreceu sua existência através do tempo.

Em 1972, a banda foi registrada como associação e em 2009 o imóvel foi tombado pela Prefeitura de São Paulo. Atualmente o grupo conta com 22 músicos, embora em sua época de Ouro, entre 1914 a 1940, a banda contasse com até 65 integrantes. Este período é caracterizado por performances regulares em bailes, apresentações beneficentes e concertos públicos nas praças de São Paulo. Entre essas atividades, estão os numerosos concertos no Asilo de Expostos, os bailes constantes do antigo *Centro Dramático e Recreativo Royal* e os bailes de carnaval no *Cine República*, muitos sendo anunciados nos jornais locais, como nos exemplos abaixo:

Retreta na Lapa

A CORPORAÇÃO OPERARIA DARA' RETRETA HOJE, NO LARPO DA ESTAÇÃO

A Corporação Operaria Musical da Lapa executará hoje, das 16 ás 18 horas, se não chover, no largo da Estação, nesse bairro, o seu concerto ao ar livre.

A retreta obedecerá ao seguinte programma do seu vasto repertorio:

Primeira parte — Marcha, N. N.; Festa in campagna (Symphonia), Fillipa; Aida (Preludio e consagrazione del 1.o atto), Verdi; Babilage (Gavota), N. N.

Segunda parte — Lohengrin (Phantasia), Wagner; Magda (Fox-Trot), Tagliaferri; Cavallaria Rusticana), (Grande phantasia), Mascagni; Fubá (Samba), Silva.

O Royal no Republica — O Carnaval querido da cidade

Finalmente, sabbado o Royal, abrirá as portas do Cine Republica, ás 21 horas, dando inicio aos bailes carnavalescos que fará realizar no sabbado, domingo, segunda e terça-feira, abrilliantado pela Corporação Musical Operaria da Lapa, sob a regencia do maestro Vicente Santoro que de batuta em punho fará com que os seus 65 musicos executem as ultimas novidades do carnaval. Estará presente, o Grupo Regional Bandeirante sob a chefia do "moreno" "Veneno", o rei do improviso e do bom humor paulista. A ornamentação está a cargo de dois choreographos e dois scenographos que transformarão o Republica, como nunca até a presente data tem sido transformado.

As frizas, camarotes, ingressos estão sendo reservados na secretaria do Royal, á rua Lopes Chaves, 31, as informações estão sendo prestadas pelos telephones, 5-1199, e 4-1484.

Figura 3: Jornal *Folha da Manhã* 27/09/1925 - p. 2 e
Jornal *Correio de São Paulo* 28/02/1935 - p. 7

Estes anúncios mostram com um espaço de 10 anos entre um e outro, que o grupo era uma grande banda sinfônica e tocava lado a lado com outros grupos da época. O repertório anunciado, mostra a disponibilidade e a capacidade técnica da banda em executar aberturas de óperas, fox-trot, samba e "as últimas novidades do carnaval". Além disso, seus 65 músicos ainda não eram em sua maioria, idosos aposentados de outras profissões. Esses contextos não adotavam a prática da música de memória e sim uma disposição de palco com partitura, ao contrário de outros contextos, como as procissões religiosas e os blocos carnavalescos de rua, que exigem a prática da música de memória. A partir dos anos 1970, o grupo iniciou um período gradual de decadência. A sucessão contínua de regentes deixava o grupo sem liderança, desanimando os demais integrantes. Em 1990, a banda já estava conhecida como um grupo antigo e desgastado pelo tempo, onde muitos músicos, desestimulados pelo enfraquecimento do conjunto, pela falta de atividades e também pela necessidade de manutenção na sede, desligaram- se da banda. No entanto, mesmo com inconstâncias e instabilidades em sua estrutura técnica, alguns membros do grupo insistiram em sua continuidade, pois era um aspecto central de suas vidas sociais.

A despeito de dificuldades e sem nenhuma espécie de apoio financeiro, a atualidade da pequena 'Banda da Lapa' compreende um contexto tão ativo, quanto o de seu passado. Seus músicos, mesmo idosos e com um número relativamente reduzido, sentem-se úteis nas práticas que desempenham. Ao atravessar o século XX, a banda nunca foi perdida de vista por seu público. Fato justificado com os constantes convites para as procissões da *Festa do Divino Espírito Santo* no bairro paulistano da Freguesia do Ó. Desde 1920, a banda vem sendo convocada a preencher com marchas e dobrados os cortejos desse festejo. Também muitas de suas apresentações em shoppings, festas comunitárias, blocos de carnaval e igrejas reafirmam um reconhecimento por parte da comunidade no papel que a banda vem desempenhando durante seus 135 anos.

Práticas e Sociabilidades da Corporação Musical Operária da Lapa

Atualmente a 'Banda da Lapa' é formada em sua maioria por homens idosos aposentados que têm a prática musical como uma atividade aprazível. Para esses músicos, o fazer musical coletivo tem um papel importante em suas vidas. Uma melhor comunicação, criatividade, preenchimento do tempo livre e possibilidade de uma melhor compreensão sobre a velhice, são vantagens que alguns integrantes realçam ter adquirido através da convivência

no grupo e com o público.

"*O que eu adoro mais, é a amizade que eu fiz*".

Esta confissão pertence a um clarinetista de 83 anos, Seu Cristiano. Todas as terças e quintas feiras, ele chega infalivelmente por volta das 18:30 com seu clarinete para ensaiar. Mecânico de profissão aposentado e viúvo, ao relatar suas memórias e experiência no grupo por mais de 20 anos, declara: "*foi muito bom pra mim e pra minha saúde*". Esse relato revela que Seu Cristiano passou por adversidades, mas por estar cercado de amizades e atividades, sente-se útil e feliz no grupo.

Em outra ocasião, descobrimos em uma conversa descontraída, durante uma apresentação da banda numa festa comunitária na *Casa da Ilha da Madeira* em São Paulo, que ele estava viúvo havia 3 anos. Antes da esposa falecer, com *Alzheimer*, afastou-se da banda e passou a cuidar dela. Tinha ficado internada por algum tempo e, ao descrever esse momento de sua vida, confessou: "*Eu estava muito mal* [...] *a Banda é uma terapia pra mim*". Para Seu Cristiano, portanto, a banda proporciona uma estrutura para sua vida, criando contextos de sociabilidade em meio à solidão da viuvez.

O maestro da banda, Nestor Avelino, de 76 anos, economista aposentado e integrante da banda por quase trinta anos, respondeu de forma direta e simples o significado da banda e da música para ele:

> Juliana: "*O que faz com que o senhor saia de sua casa todas as terças e quintas e venha para a banda*"?
> Seu Nestor: "*Minha filha, se eu não vier pra cá, eu morro*"!

Para o maestro Nestor, as atividades na banda, na sede e principalmente as performances, têm elevado sua autoestima, pois seus sentimentos de competência, independência e a experiência do não isolamento social são fatores expressivos que contribuem para seu bem-estar.

Figura 4: *Corp. Mus. Operária da Lapa* – Procissão da *Festa do Divino Espírito Santo* na Freguesia do Ó em São Paulo. A frente Seu Nestor Avelino. Foto Valdemir Silva 15/05/2016

Fizemos a mesma pergunta a um dos percussionistas da banda, Seu Luiz de 64 anos, bancário aposentado de ascendência italiana. Seu Luiz vem de uma família de músicos amadores e nos contou que era percussionista desde criança. Sua resposta foi de um músico entusiasmado com as atividades da banda e ao mesmo tempo preocupado com seu futuro:

> [...] *a música é o seguinte, você tem que gostar dela. Ela tá no sangue da gente* [...], *a música é como matemática, quando você gosta, gosta. Quando você não gosta, você não aprende* [...]. *O que me traz às terças e quintas aqui na banda? Eu gosto da banda! É uma coisa que eu gosto! Eu fico bravo quando vejo as coisas erradas! [...]. E eu gostaria que outros dessem sequência, não deixasse acabar". [...] Eu mesmo acumulo três cargos aqui, toco caixa, sou secretário e arquivista.*

O depoimento mostra o quanto Seu Luiz se reconhece útil para o conjunto e para si próprio. Seu gosto pessoal por concertos fechados em teatros e palco também revela sua preocupação pela banda em se apresentar bem.

> Seu Luiz: *No Sesc. Foi quando a gente tocou... como chama? Aquela na Barra Funda?*
> Juliana: *Memorial?*
> Seu Luiz: *Memorial! Aquela apresentação no Memorial da América Latina foi a melhor apresentação que tivemos. [...] Teve uma cantora... Foi fantástico! E no Sesc também, eu achei que a banda foi muito bem!*

Essas afirmativas estão associadas às diferentes formas de relações interpessoais propiciadas pela participação na banda e mostram como a prática musical constrói acontecimentos memoráveis nas vidas dos entrevistados. Esse compartilhamento de experiência e conhecimento tornou-os mais independentes e ativos.

Por essas características, a *Corporação Musical Operária da Lapa*, constitui-se num espaço para a sociabilidade, um local de encontro entre as pessoas. Os contextos por vezes

informais, colaboram para um caráter amador de grupo, mas por outro lado oferece possiblidades de comunicação e sociabilidade entre seus integrantes e o público. Como argumentou Finnegan (1989, p. 56)), "o sentimento de pertencimento a um mundo distinto e integrado, herdeiro de uma tradição orgulhosa e independente, foi reforçado mais ainda pela continuação da longa tradição de bandas de música que desempenham uma função pública para a comunidade local".

Considerações finais

A banda de música é um dos conjuntos instrumentais mais difundidos em todo o mundo. Ao longo de suas jornadas, esses conjuntos conquistaram um papel privilegiado na esfera das formas públicas de fazer musical. Tal capacidade em atender a diversas demandas sociomusicais tornou-a um dispositivo eficiente para as práticas musicais coletivas.

Através do material etnográfico e análise de conteúdo, foi verificado a complexidade dos contextos em que uma banda de música pode inserir-se. A pluralidade dessas práticas, principalmente as manifestações urbanas e religiosas, tem revelado um ambiente acolhedor e favorável à sociabilidade, tanto para seus membros, quanto para o público. A pesquisa entre os integrantes vem sugerindo, ainda, que a oportunidade de uma ocupação na etapa do envelhecimento é um fator que pode contribuir para o bem-estar e manutenção de uma vida ativa. E os músicos, ao participar da produção desses contextos, contribuem naturalmente para a vida social da comunidade mais ampla que os cerca.

Os concertos, as festas comunitárias e variadas performances, preenchidas por uma variedade de formas e gêneros musicais, têm contribuído para que a 'Banda da Lapa', se mantenha ativa e preserve sua existência. A prática musical tem mostrado a capacidade dos músicos em recriar e simbolizar essas formas coletivas.

Com a capacidade de exceder atividades distintas já citadas, a banda de música sai da falsa ideia de que é um grupo antigo e obsoleto, que ocupa "uma posição nostálgica, perdida no tempo" (Lucas, 2008, p. 56). Ao contrário, seu relacionamento íntimo com múltiplas expressões populares a tem transfigurado continuamente num objeto de práticas e vínculos sociais. Portanto, como conjunto amador, local, flexível e funcional, a *Corporação Musical Operária da Lapa* surge como exemplo em que novas interpretações e reflexões do fenômeno sociocultural, da sociabilidade e da prática musical são possíveis.

Referências

A LANTERNA. São Paulo. SP. 21/10/1911. Pág. 2.

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro.* Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 1999.

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

BRUCHER, Katherine and REILY, Suzel. "The World of Brass Bands". In: Reily and Brucher (org.). *Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Aldershot: Ashgate. P. 1-31, 2013.

CORREIO DE SÃO PAULO. São Paulo. SP. 28/02/1935. Pág. 7

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town.*

Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FOLHA DA MANHÃ. São Paulo. SP. 27/09/1925. Pág. 2 FOLHA DA MANHÃ. São Paulo. P. 11/10/1925 – Pág. 5.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem Pátria, Nem Patrão! Memória operária, cultura e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

HERBERT, Trevor. "Brass and Military Bands in Britain – Performance Domains, the Factors that construct them and their Influence". In: Reily and Brucher (org.). *Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Aldershot: Ashgate. P. 33-53, 2013.

LUCAS, Maria Elizabeth. "Bandas de Música no Rio Grande do Sul: temas para uma interpretação etnomusicológica". In: Biason, Mary Angela (org.) *Seminário de Música do Museu da Inconfidência. I Anais*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

REILY, Suzel Ana. & BRUCHER, Katherine. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2013.

SALLES, Vicente. "Bandas de Música: Tradição e Atualidade". In: *VI Anais – Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró Música, 2004.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

ENTREVISTAS

ALVES, Luiz. Depoimento [13 de outubro de 2016]. Entrevistadora: Juliana Soares da Costa Silva. São Paulo, 2016. Gravação em vídeo.

AVELINO, Nestor. Depoimento [04 de setembro de 2016]. Entrevistadora: Juliana Soares da Costa Silva. São Paulo, 2016. Gravação em vídeo.

BRICKS FILHO, Cristiano: Depoimento [21 de julho de 2016]. Entrevistadora: Juliana Soares da Costa Silva. São Paulo, 2016. Gravação em vídeo.

ESTILO DUETADO:
O CHAMAMÉ EM MATO GROSSO DO SUL

Julio César Matos Borba[19]
Universidade Federal do Paraná
borba_julio@hotmail.com

Edwin Pitre-Vásquez
Universidade Federal do Paraná
edwinpitre@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe a discussão sobre o Chamamé instrumental feito em Mato Grosso do Sul, suas origens e desenvolvimento de uma particularidade local, chamada de "Estilo Duetado", suas características musicais e extra-musicais (Blacking, 1974). A pesquisa de campo ainda em andamento utiliza uma etnografia na cidade de Campo Grande - MS, junto aos músicos e pesquisadores diretamente relacionados com o estudo do Chamamé presente na região. Aborda a prática musical dos chamamezeiros nas décadas de 1960 e 1970 (Gonçalves, 2014) um tema que ainda possui poucos estudos etnomusicológicos no Brasil (Higa, 2010). As conclusões preliminares possibilitaram entender que existe inovação na maneira de compor e interpretar o chamamé instrumental no Estado.

Palavras chave: Chamamé. Música instrumental. Estilo Duetado.

Abstract: The present article proposes the discussion about the instrumental Chamamé made in Mato Grosso do Sul, its origins and development of a local characteristic, called "Duet Style", its musical and extra-musical characteristics (Blacking, 1974). The field research still in progress uses an ethnography in the city of Campo Grande - MS, together with the musicians and researchers directly related to the study of Chamamé present in the region. It approaches the musical practice of the chamamezeiros in the 1960s and 1970s (Gonçalves, 2014), a theme that still has few ethnomusicological studies in Brazil (Higa, 2010). The preliminary conclusions made it possible to understand that there is innovation in the way of composing and interpreting instrumental chamamé in the State.

Keywords: Chamamé. Instrumental Music. Duet Style.

Introdução[20]

O Chamamé é um gênero musical nascido em Corrientes na Argentina, gravado pela primeira vez em Buenos Aires em 1930, seu nome deriva da língua guarani e significa "coisa feita rapidamente, improvisada" (Szaran,1997, p.143). Esse gênero musical surgiu no âmbito rural e pode tratar-se de uma fusão entre a cultura guarani e europeia, principalmente

[19] Membro do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR – GRUPETNO.

[20] Essa pesquisa busca encontrar as características musicais e extra-musicais da prática do Chamamé. Fundamentado em John Blacking (1974, p.25), entende-se que os elementos analisados aqui não são estritamente musicais e o objetivo é encontrar as relações que os sons representam. Segundo o Autor de "How Musical is Man", "nós podemos concordar que música é som organizado nos padrões aceitos socialmente, que o fazer música pode ser entendido como uma forma de aprendizagem de comportamento, e que estilos musicais são baseados sobre o que o homem tem escolhido selecionar da natureza como parte da sua expressão cultural(...)" (ibid)

espanhola (Piñeyro, 2011, p.9). Possui uma relação muito próxima com a cultura paraguaia, principalmente com os gêneros da polca e guarânia.

Pesquisadores como Higa (2013, p.21) e Gonçalves (2014, p. 36), apontam que o Chamamé chegou a Mato Grosso do Sul por meio da migração gaúcha, porém, em entrevista realizada em janeiro de 2017, tanto o acordeonista Dino Rocha como o escritor e fundador do Instituto do Chamamé em Campo Grande, Márcio Nina, possuem o entendimento de que o Chamamé chegou ao Estado com os argentinos, no final do século XIX e começo do século XX, via Paraguai. Contudo, o que sucedeu a partir da década de 1960 foi a consolidação de uma tradição do Chamamé dentro da região, de grande importância na cultura do Estado[21] e uma estética própria chamada de Estilo Duetado. Esse artigo trata de dois instrumentistas – Zé Corrêa e Dino Rocha - por entender que eles são precursores na prática do Chamamé instrumental sul-mato-grossense, o primeiro por seu pioneirismo e o segundo pela preservação e divulgação do estilo em âmbito nacional.

1. O Estilo Duetado

Segundo o pesquisador Rodrigo Teixeira Gonçalves (2014, p.37), o estilo duetado foi criado pelo acordeonista Zé Corrêa, e ao que tudo indica consolidado como linguagem sul-mato-grossense com Dino Rocha (1951-), quem a partir da morte de Zé Corrêa (1974) passa a dominar o mercado do Chamamé instrumental do Estado, tendo uma carreira prolífica, com mais de 20 discos solos e uma constância de mais de 50 anos como acordeonista.

O estilo duetado parece ser uma adaptação na técnica de tocar o acordeão advindo da instrumentação tradicional do Chamamé argentino. Pérez Bugallo (1992, p. 103), afirma que a instrumentação tradicional argentina se fixa nos anos de 1970 como uma característica musical do Chamamé que acentua suas diferenças em relação à polca paraguaia. Na pesquisa de campo realizada, foi possível observar uma pequena diferença de instrumentação entre o chamamé de Corrientes e o de Mato Grosso do Sul. Na Argentina, o Chamamé tradicional conta com dois violões, uma botoneira, um bandoneón e um contrabaixo. Em Campo Grande, a instrumentação é formada por um acordeão[22], dois violões e um contrabaixo, fato confirmado no levantamento de dados.

[21] Tal importância pode ser constatada com o fato de que todo dia 19 de setembro se comemora o Dia do Chamamé no Estado (GONÇALVES, 2014, p. 40).

[22] Também chamada de gaita ou acordeão, este instrumento é classificado como pertencente à família dos aerófones, por produzir seu som através da vibração de palhetas acionadas por uma corrente de ar. No caso de Dino Rocha, é um acordeão cromático piano de 120 baixos, no lado direito tem um teclado e no esquerdo botão, saindo a mesma nota tanto ao abrir como ao fechar o fole.

Talvez pela raridade do bandoneón em Campo Grande, Zé Corrêa criou uma maneira de tocar onde buscou fazer dois instrumentos em um só, o que é chamado de Estilo Duetado. Uma característica marcante nesse estilo instrumental chamamezeiro[23] sul-mato-grossense, é a de sempre que possível trabalhar a dobra da melodia principal nos botões da mão esquerda, o que dá maior corpo a melodia, além de uma textura mais grave. Podemos observar essa peculiaridade na música "Don Arthur" de Zé Corrêa, gravada em 1969 no disco "Zé Corrêa – O Rei do Chamamé".

Figura 1: Capa do disco Zé Corrêa de 1969.

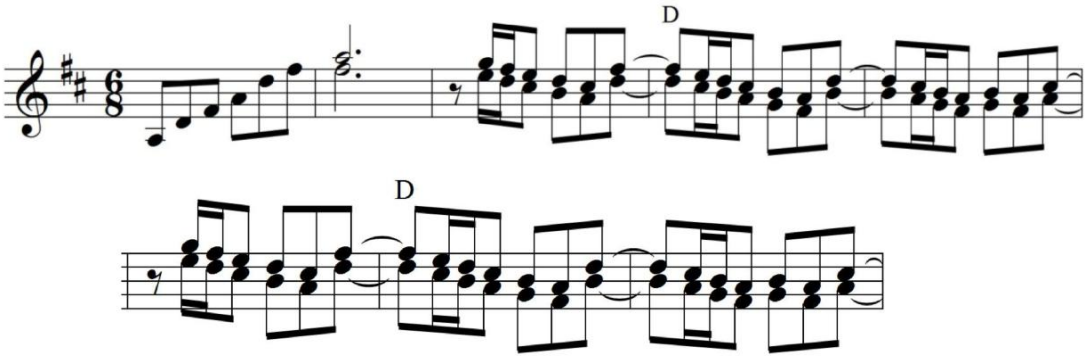


Figura 2 – Música Don Arthur de Zé Corrêa (Compassos 1 ao 8).

[23] Na Argentina é correto o termo chamamecero, a antropóloga Fernanda Marcon na sua tese de doutorado de 2014, "abrasileirou" o termo tornando-o chamameceiro. Em Campo Grande é comum o termo chamamezeiro, não fazendo muito sentido aos praticantes locais o termo chamamecero. Esse é um tipo de variação diatópica, onde a palavra pode ser pronunciada de formas diferentes conforme o lugar. (Fiorin, 2008, p.122)

Esse recurso técnico-musical também é praticado por músicos argentinos[24] e geralmente é feito dobrando a melodia em terças e sextas. Também podem acontecer contrapontos quando a melodia do baixo faz caminhos contrários ou respostas a melodia principal. Como podemos ver no exemplo seguinte:

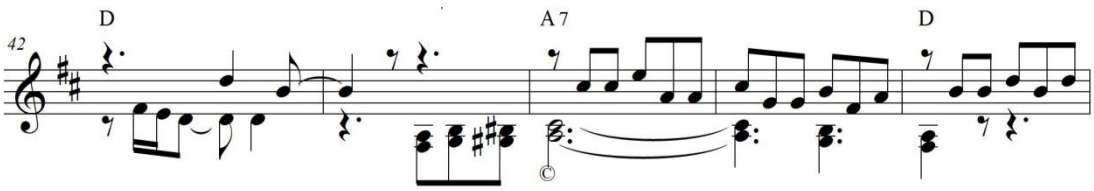


Figura 3 – Música Don Arthur de Zé Corrêa. (Compassos 42 ao 46).

Segundo Gonçalves (2009, p.183), existiram alguns acordeonistas profissionais anteriores ao Zé Corrêa como Atílio Colman e Abadil Viegas, porém, não se fazia o Estilo Duetado, mas sim o acompanhamento com acordes ou a sequência da tríade tônica, terça e quinta, comum ao contrabaixo e feita com a mão esquerda nos botões. A partir de Zé Corrêa então, muda-se a maneira de se tocar acordeão em Mato Grosso do Sul, fato confirmado pelo escritor e biógrafo de Zé Corrêa, Márcio Nina:

> **JB** - Uma outra coisa que me deixou curioso é que antes do Zé Corrêa se tocava os acordes na baixaria? É isso?
> **MN**- Não, o baixo na mão esquerda era pobre... então se tocava essencialmente só no piano do acordeão... então no máximo, o que se fazia no acordeão, na mão esquerda, era o três por um, era só isso... se limitava a fazer isso.
> **JB** - Você pode dar os nomes de quem fazia isso antes? **MN** - Eu acho que a maior expressão desse preter chamamé, vamos denominar assim... é o Atílio Colman.

O surgimento de Zé Corrêa no cenário da música instrumental sul-mato-grossense na década de 1960 se caracteriza por uma mudança na prática musical do Estado, no momento em que, ao que tudo indica, o Chamamé começa a prevalecer diante de outros gêneros musicais tradicionais na região, como a polca paraguaia, a guarânia e o rasqueado paulista. Sobre isso Márcio Nina comenta:

> **JB** - Quem são os primeiros chamamezeiros do Estado?
> **MN** - Você tem inúmeros... eu diria que você tem uma figura exponencial que é o Zé Corrêa... observando toda essas diferentes expressões que tinham aqui, principalmente a polca paraguaia, a guarânia, o rasqueado... mas ele se encanta pelo chamamé correntino (...) especialmente pelo som do bandoneón...e ele desenvolve uma técnica muito especial, muito interessante no acordeão e faz com que hoje todos os acordeonistas aqui do Estado sigam esse estilo de tocar, que a gente fala

[24] Isto pode ser constatado nas gravações dos acordeonistas argentinos Raúl Barboza e Chango Spasiuk, além de que devemos lembrar que essa técnica de dobras melódicas em instrumento de fole também era usada desde a primeira metade do século XX por Piazolla.

> tocar duetado, explorando bastante as baixarias do acordeão de 120 baixos...ele cria essa forma de tocar...então desde a primeira gravação dele até o último disco, ele foi um fenômeno, um sucesso absoluto, porque ele, além de ter reunido...harmonicamente tudo aquilo...todo aquele caldo cultural que existia antes dele se constituir como músico...ele reúne tudo aquilo e cria uma imagem musical...ele cria um estilo musical...dentro dessas diferentes vertentes de chamamé que existem, não só aqui no Brasil mas como em todo...em toda a região do Prata (...)

Outra mudança de paradigma com o surgimento de Zé Corrêa foi a transformação da relação entre músicos instrumentistas e cantores. Parece difícil imaginar em Mato Grosso antes de Zé Corrêa, uma apresentação em que houvesse como personagem principal um instrumentista, era comum o acordeonista acompanhar os cantores, principalmente de rasqueado e sertanejo paulista, polca paraguaia e guarânias. Zé Corrêa tem como característica a preferência pelo Chamamé correntino e um poder carismático sem antecedentes no Estado.

> **MN** - O Zé Corrêa era assim, uma figura muito querida pelos familiares, pelos funcionários, pelos colaboradores... tanto é que você percebe pelo número de pessoas que foram daqui pra São Paulo pra gravar... até então só tinha ido Délio e Delinha gravar... depois que ele começa as gravações em São Paulo, ele leva Jandira e Benites, ai leva Amambai e Amambaí...ele leva o Elinho...ele leva os Irmãos Gonzáles... ele leva Curioso e Barquerinho... Adail e Tesouro... mas ele levou muitos e muitos músicos mesmo que... muitos deles só tem um disco que foi gravado nessa época e não conseguiram gravar mais nada...e isso por intervenção dele... e lá em São Paulo, ele, pra você ter ideia, quem era o acordeonista da gravadora Califórnia era o Caçulinha, sabe esse que tocava no Faustão?... ele que era o acordeonista da Califórnia... e depois que ele chega na gravadora, ele passa a ser o responsável pelo acordeão da gravadora e o Caçulinha vai seguir outros caminhos (...).

Lamentavelmente devido as condições sociais daquele momento histórico, não se tem registro dos primeiros instrumentistas do Chamamé na região, por isso o Zé Corrêa se tornou um marco histórico da música da região sul do antigo Mato Grosso, necessitando em futuros trabalhos, o resgate histórico desses colaboradores musicais, que até o momento, são citados de forma especulativa. Sobre esse assunto, o etnomusicólogo Evandro Higa alerta para o perigo da personificação dos movimentos musicais, ao lembrar sobre a polêmica em torno da criação do rasqueado paulistano, o pesquisador aponta que esses são movimentos sociais e não uma criação de uma única pessoa.

> **EH** - Na verdade, pra mim não fica muito claro o que que é esse estilo duetado, na prática... será que eles inventaram mesmo isso?... por exemplo, a história do rasqueado... houve uma disputa de paternidade do rasqueado... o Mario Zan dizia que era ele e o Nhô Pai dizia que era ele... na verdade, a gente não pode personificar muito isso, a própria guarânia no Paraguai... ah foi o José Assunción Flores! Mas não foi... ficou sendo como ele mas na verdade, foi um processo histórico, foi um processo social... todos esses gêneros musicais, eles são construídos histórica e socialmente... eles não nascem assim, ah eu vou criar um gênero musical agora...por isso que a tupiana não deu certo por exemplo... vou criar uma coisa... não, isso vai

> sendo construído, então não existe um pai, uma mãe, uns filhos... não existe uma família... existe uma prática... existe uma sociedade, uma coisa enorme.

A relação entre o Chamamé e o personagem de Zé Corrêa é muito forte no Estado, esse artista realmente foi de vital importância na cultura local, principalmente da música instrumental, colaborando na carreira de muitos artistas como a dupla Amambai e Amambaí, Elinho do Bandoneón entre outros. Todo o seu carisma e potencial artístico, junto com sua morte precoce aos 29 anos, assassinado em 1974, proporcionou a construção de um mito, sendo que todo dia 9 de abril, dia do artista regional sul-mato-grossense, marca a data de morte desse artista[25]. Sobre isso Evandro Higa comenta:

> **EH** - E o Zé Corrêa também, claro, há uma construção de carreira ai muito interessante, porque ele morreu muito jovem... e morreu em circunstâncias trágicas e isso tudo gera os mitos... ele é um mito, Zé Corrêa é um mito local, regional... independente da capacidade dele, o talento dele como músico... o fato dele ter sido um dos primeiros a gravar, se não o primeiro, acho que foi o primeiro a gravar chamamé aqui... instrumental foi... então... isso ai claro... esses são dados históricos importantes e também a biografia dele... isso tudo constrói o mito.

Com a morte desse músico emblemático na região, Dino Rocha é quem passa a ser o "Ídolo do Chamamé"[26][24] no Estado, gravando seu primeiro disco solo em 1974, ano da morte de Zé Corrêa o disco "Chora Sanfona – Homenagem a Zé Corrêa". Uma característica marcante no trabalho de Dino Rocha é que a maioria das músicas gravadas são autorais, desenvolvendo um repertório sul-mato-grossense e divulgando o estilo duetado para o Brasil. Em entrevista em sua casa, Dino Rocha comenta a gravação de seu primeiro disco:

> **DR** - É o Chora Sanfona...porque ai tinha matado o Zé Corrêa, ai Dino Rocha, Homenagem a Zé Corrêa, Chora Sanfona...
> **JB** – Ele tinha acabado de morrer?
> **DR** - É, fazia um mês... porque o segundo disco meu, eu falei pro Zé pra ele me emprestar a sanfona né, pra mim gravar... sanfona dele, uma 120... Todeschini... ai, depois ele falou pra mim, Dino, a sanfona tá lá na minha sogra, lá na Padre João Cripa, lá na casa da dona Filomena, sogra dele... você passa lá, porque ele tava fugido, corrido!... e nóis encontrava lá em Coxim, aqui em Campo Grande... ele ia lá onde eu morava lá de peruca, ai eu saia com ele fazer serenata aqui em Campo Grande... é... vixi!... muitas veiz... ai um dia minha sanfona ficou no carro dele e a turma deu encima dele pra matar ele, ele fugiu, deixou minha sanfona lá em Sidrolândia... é... ai ele falou, não, você pega a minha sanfona lá na dona... a sogra dele, Filomena...
> eu falei, então tá, porque depois da semana santa eu vou pra São Paulo gravar, já tava marcado né... ai quando foi na semana santa, eu fui pra Ponta Porã, minha mãe morava lá, fui lá passar a semana santa com ela... ai cheguei em Ponta Porã, minha mãe tinha ido pra Juti... pra casa da minha irmã... ai no outro dia cedo eu peguei o ônibus de Ponta Porã pra ir pra Juti... ai quando eu desci do ônibus lá em Dourados, na rodoviária, o rapaiz que vendia disco lá dentro da rodoviária, tinha uma banca de

[25] fonte:http://www.camara.ms.gov.br (Acesso em 02/03/2017).
[26] O Ídolo do Chamamé é o nome do disco de Dino Rocha lançado em 1979.

> disco... ô Dino, o Zé Corrêa, mataram ele ontem, eu falei o que?... mataram o Zé Corrêa lá em Campo Grande onti a noite... eu falei, não sei, eu tava em Ponta Porã pô... e nem rádio não escutava lá... mataram ontem em Campo Grande, mataram o Zé... ai fui pra Juti... passei a semana santa lá... ai eu vim pra Campo Grande, cheguei aqui era... tinham matado o Zé... e agora eu ia pra São Paulo, como é que eu ia passar lá pegar a sanfona? Não tinha jeito né... ai eu arrumei outra sanfona... eu não tinha sanfona pra gravação, num tinha... ai eu arrumei uma 80 baixo... e fui pra São Paulo... tinha gravação marcada... ai cheguei lá, encontrei o Zacarias lá... ai eu já fiz a música Chora Sanfona e o Zacarias já escreveu e já gravemo... fazia quinze dia que o Zé tinha morrido e já gravemo a música...mas aquilo foi feito de repente lá, que ninguém, tava preparando música pro cara que morreu?... ai... foi o primeiro meu, disco né... ai eu gravei a Gaivota dum lado e o Chora Sanfona do outro, ai pronto, acabou né, ai, graças a Deus... ai a Gaivota... já voou muito ein!... a Gaivota já voou bastante... ai depois já gravei outra, depois já gravei outra, ai eu fui pra São Paulo com os Filhos de Goiás né...ai viajava, fazia show em circo... ai eu vim pra cá e... né... e a Gaivota é a Gaivota né... não tem boca não, como diz o outro né... onde eu vou é a Gaivota, Gaivota... tem veiz que num baile ai, toca três, quatro vezes a Gaivota...

Figura 4 – Disco Dino Rocha 1974.

Dino Rocha comenta acima sobre o trágico assassinato de Zé Corrêa, a sua homenagem com seu primeiro disco o Chora Sanfona e o processo de composição da primeira faixa, uma homenagem póstuma ao seu amigo. Esse acordeonista e compositor nasceu em uma fazenda em Juti, Mato Grosso do Sul em 1951, em um momento, segundo o próprio músico, que não se tinha acesso a rádio nem disco, começou a tocar aos 9 anos, de maneira informal. Por aprender a tocar sozinho, Dino Rocha adquiriu uma técnica única, como na posição das mãos, a maneira de pensar a troca de timbres nos registros do acordeão e a maneira de fazer o vibrado, vibrando a perna esquerda ao abrir e fechar o fole. Conhecido no

meio da música instrumental brasileira tem a admiração de músicos como Borghetti, o falecido Dominguinhos, Toninho Ferragutti, entre vários outros.

Dino Rocha foi um dos primeiros artistas sul-mato-grossenses a dedicar uma música ao Pantanal. A música Gaivota Pantaneira, que segundo Dino Rocha é a composição mais importante de sua carreira, faz homenagem ao pássaro símbolo do Pantanal. O texto recitado no início da música, no disco Chora Sanfona de 1974, foi feito pelo jornalista Zacarias Mourão (1928-1989).

Vai Gaivota Pantaneira Revoando o rio Taquari Vai mostrar pra quem nunca viu Passarinhos cantando lado a lado da margem do rio Vai Gaivota Pantaneira Cantando esse Brasil colosso Convidar a gente brasileira Para conhecer o nosso Mato Grosso

Figura 5 – Gaivota Pantaneira, texto de Zacarias Mourão.

Foi Zacarias Mourão quem batizou Roaldo Rocha de Dino Rocha, nas primeiras gravações do artista em São Paulo (Gonçalves,2009, p. 86). Zacarias é um letrista importante na música da região, ele compôs clássicos da música regional como Pé de Cedro, além das declamações como essa da Gaivota Pantaneira entre outras.

Essa homenagem ao pássaro pantaneiro não está apenas na letra, Dino Rocha faz a citação da gaivota na parte A da música com trinados e um baixo ostinato no contratempo como resposta ao tema do pássaro, dando maior movimentação a melodia.

O andamento dessa música está em aproximadamente 76 bpm a semínima pontuada e consiste de uma parte A e uma parte B. Na parte B da peça, fica evidente o uso do estilo duetado, demonstrando que Dino Rocha tem total domínio dessa técnica. Para duetar o acordeonista trabalha frequentemente com as duas primeiras fileiras de botões próximas do fole, as quais emitem apenas um som, ao contrário da terceira fileira em diante que emitem mais de um som ao mesmo tempo.

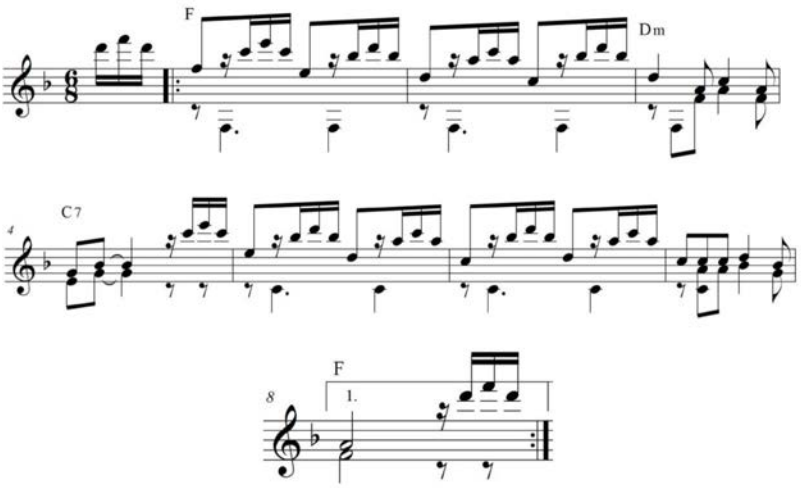


Figura 6 – Parte da música Gaivota Pantaneira de Dino Rocha.

JB - Como é esse estilo?
DR – (...) é uma dupla cantando, você toca aqui (teclado) e faz a segunda aqui (botões), aqui é a primeira voz (teclado), aqui é a segunda (botões)... tem gente que faz aqui (no teclado) mas não é o chamamé, agora tem os que usam aqui (exemplo de duetado)... esse é o duetado que muita gente não toca... essa é a diferença.

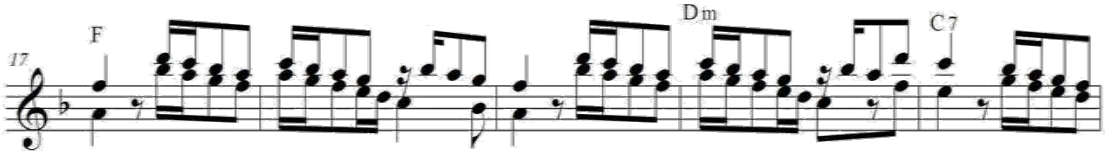


Figura 7 – Música Gaivota Pantaneira de Dino Rocha. (Compassos 17 ao 21).

Outra característica comum ao Chamamé é o acorde final da música, durante a cadencia, após o término da exposição do tema se faz uma pausa e encerra-se com o acorde de tônica, esse encerramento da música é chamado por Chango Spasiuk (1968-) de *Tapa*, que em português significa tampo ou cobertura. É possível encontrar nas gravações de Chamamés tradicionais diferentes tipos de *tapas*, sendo considerados entre os conhecedores do Chamamé como marca do acordeonista. Na obra desses dois sanfoneiros, Zé Corrêa e Dino Rocha, temos duas *tapas* diferentes, que são recorrentes em suas gravações. No caso de Zé Corrêa, temos uma terminação feminina, ou seja, o último acorde se encontra no tempo fraco, com uma sequência de 4 notas, da dominante até a tônica em grau conjunto.

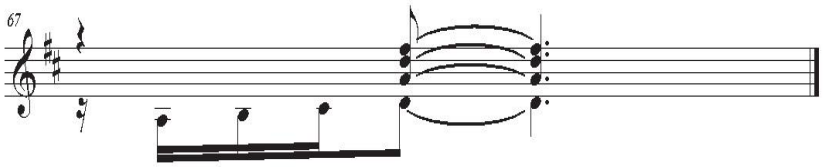


Figura 8 – *Tapa* de Zé Corrêa

Já a *tapa* de Dino Rocha tem como característica a terminação masculina, com terminação no tempo forte do primeiro compasso.

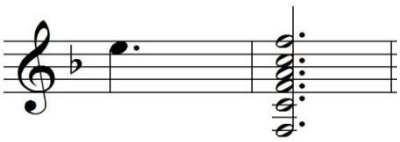


Figura 9 – *Tapa* de Dino Rocha

Considerações Finais

Neste artigo apresentei as características musicais do Chamamé a partir do Estilo Duetado", sua estrutura formal, unidade de compasso e a cadência final, também conhecida como *Tapa,* à partir da análise inicial de duas obras, Dom Artur de Zé Corrêa

e Gaivota Pantaneira de Dino Rocha. Este modo de tocar constitui-se em um estilo tradicional da música instrumental do Estado de Mato Grosso do Sul. Observei também alguns elementos extra-musicais do Chamamé feito na região, histórias que o cercam e a homenagem à fauna pantaneira, com a transcrição do texto de Zacarias Mourão e música de Dino Rocha com uso de onomatopeias que se remetem ao pássaro, que devido à popularidade dessa música, se torna símbolo da região, a gaivota pantaneira.

Referências

BLACKING, John. How Musical is Man? Washington: University of Washington Press, 1973.

FIORIN, Luiz José. Introdução a Linguística. São Paulo. Ed. Contexto, 2008. GONÇALVES, Rodrigo Teixeira. Os pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Ed da UFMS, 2009.

_____. O Lugar Da Música Tradicional Paraguaia no Cenário Cultural de Campo Grande (MS).s.n. Dissertação (Comunicação)–Comunicação – Mídia, Identidade e Regionalidade, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande MS, 2014. HIGA, Evandro Rodrigues. Polca paraguaia, guarânia e chamamé:estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS. Campo Grande: Editora da UFMS, 2010.

MARCON, Fernanda. LOS VIAJES DEL RÍO: MIGRAÇÃO, Festa e Alteridade Entre Chamameceiros e Chamamecieras das Províncias de Buenos Aires, Corrientes e Entre Ríos, Argentina. 253f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

PÉREZ BUGALLO, Rúben. Corrientes Musicales de Corrientes, Argentina. Revista de Música Latino Americana, Vol.13, n.1, 1992, p.56 a 113.

PIÑEYRO, Antonio Enrique. Catedra Libre Chamamé Raity – Tiempo de Chamamé. Corrientes, Argentina: Ed.Universidad Nacional del Nordeste, 2011.

SZARAN, Luis. Diccionario de la Música em el Paraguay. Asunción: Ed. Do autor, 1997, pp. 507.

Entrevistas

Borba, Julio César M. Entrevista de Roaldo Rocha em 4 e 9 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Evandro Higa em 11 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, UFMS.

Borba, Julio César M. Entrevista de Marcio Nina em 24 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Video, Residência.

ALGUNS PROBLEMAS ENFRENTADOS POR GRUPOS E MÚSICOS NO SEU TRABALHO: REFLEXÕES SOBRE UMA PESQUISA ETNOGRÁFICA EM ANDAMENTO

Júlio César Silva Erthal
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
julioerthal@globo.com

Resumo: Quais os principais problemas encontrados por grupos musicais e seus músicos para realizar seu trabalho? Esta e outras questões fazem parte de uma pesquisa etnográfica mais ampla, voltada para as formas de organização e sustentação dos grupos musicais, uma investigação na qual busco compreender como os grupos e músicos se preparam e agem para superar uma série de dificuldades e, desta forma, dar continuidade às suas atividades profissionais. Para desenvolver a proposta, estou realizando um estudo envolvendo inicialmente três grupos sediados em Londrina, no norte do Paraná, a saber: Duo Clavis (música instrumental), Chorus (sexteto vocal) e Sonatta (música para cerimônias de casamento). Neste artigo, apresento uma discussão sobre os principais obstáculos apontados por eles para sua atuação. Por meio da observação participante, de uma pesquisa colaborativa e da edição dialógica, tenho procurado construir coletivamente uma representação da realidade experimentada por cantores e instrumentistas que integram tais conjuntos, tentando assim contribuir com algumas reflexões sobre a profissão musical na atualidade. Cabe destacar também que, nesta linha de investigação sobre o trabalho com música, encontrei importantes referências nas pesquisas de Becker (2009), Finnegan (2007), Requião (2002, 2010), Salgado (2005) e Segnini (2011a, 2011b etc.), que com diferentes abordagens problematizaram a relação dos músicos com seu ofício.

Palavras-chave: Trabalhar com música; Etnografia; Organização e sustentação.

Abstract: What are the main problems faced by musical groups to accomplish their work? This and other questions are part of an ethnographic research focused on the means of organization and support of such groups. In that inquiry, I seek to comprehend how those groups and musicians prepare themselves to overcome a series of drawbacks to carry on their professional activities. To reach that purpose, I carry out a study initially focused on three groups based in Londrina (North of Paraná). Those groups are Duo Clavis (instrumental music), Chorus (vocal sextet) and Sonatta (wedding music). In this article, I present a discussion about the main obstacles pointed out by those groups to their existence. Using participant observation, collaborative research and dialogic editing, I seek a collectively built representation of the reality experienced by singers and instrumentalists from those groups. In that way, I intend to contribute with some reflections about the musical profession at the present time. In such line of research, I found important references in works from Becker (2009), Finnegan (2007), Requião (2002, 2010), Salgado (2005) and Segnini (2006, 2007, 2011a, 2011b, etc.). Although with different approaches, all of them analyze the relationship between musicians and their craft.

Keywords: Working with music; Ethnography; Organization and sustenance.

Introdução

Na presente pesquisa etnográfica[27], ainda em andamento, venho observando os principais problemas encontrados por alguns grupos musicais para trabalhar com performance e também a maneira como eles se organizam para superá-los, de forma a dar continuidade às suas atividades. Há pouco mais de um ano acompanho como alguns grupos de Londrina[28] e seus respectivos músicos lidam com um cenário muitas vezes instável, adverso para sua atuação. Por meio deste estudo, busco compreender as ações que eles empreendem para que consigam (ou não) prosseguir no seu trabalho com música. Para realizar essa tarefa, selecionei inicialmente os seguintes grupos: Duo Clavis (música instrumental), Chorus (sexteto vocal) e Sonatta (música para casamentos) [29]. Por meio da observação participante, de uma pesquisa colaborativa e da edição dialógica, estamos construindo coletivamente uma representação da realidade experimentada por eles, tentando assim contribuir com algumas reflexões sobre o trabalho com música na atualidade.

Com esta investigação, tenho a pretensão de somar esforços com outros pesquisadores que buscaram ou ainda buscam aprimorar o conhecimento sobre o vínculo entre os músicos e o seu ofício. Em relação aos autores estrangeiros, alguns estudos de Becker e Finnegan foram bastante importantes para as reflexões apresentadas. No final da década de 1940, o primeiro realizou uma investigação com profissionais de algumas casas noturnas de Chicago e região, nos Estados Unidos (2009). Já Finnegan, nos anos 1980, pesquisou músicos amadores atuantes nos mais diferentes gêneros e agrupamentos musicais de Milton Keynes e arredores, na Inglaterra (2007). Em nosso país, os trabalhos de Requião (2010), Salgado (2005) e Segnini (2011a, 2011b etc.), se destacam nesta linha de pesquisa e trazem importantes subsídios para esta investigação. A primeira empreendeu uma investigação com cantores e instrumentistas que tocavam nas casas de show da Lapa, no Rio de Janeiro; o segundo realizou uma pesquisa sobre a construção da profissão com graduandos em Música da

[27] Neste artigo desenvolvo alguns assuntos que serão abordados em minha tese.

[28] Londrina é uma cidade de porte médio localizada no norte do Paraná. Sua população foi estimada em pouco mais de 550 mil habitantes (IBGE, 2016).

[29] Uma observação é necessária nesta parte. Durante o exame de qualificação deste trabalho, realizado no final de 2016, foi sugerido pela banca que um quarto grupo musical, cujos membros fossem integrantes das chamadas camadas baixas, fosse incluído na pesquisa, com o intuito de dar maior contraste para esse estudo (isto porque, boa parte dos músicos dos grupos selecionados situa-se nas camadas médias). A partir dessa sugestão, que considerei pertinente, entrei em contato com músicos de um grupo de pagode romântico local, que se encaixam nesta condição e com quem dividi o palco há alguns anos. Eles aceitaram participar dessa investigação, contudo, optei por não incluir neste artigo os dados levantados em trabalho de campo com eles pelo pouco tempo em que estivemos juntos com esse propósito.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); finalmente, a última escreveu uma série de artigos tratando da precarização da profissão.

Esta pesquisa começou a ser concebida, de certa maneira, no começo de 2008, quando me mudei para o interior do Paraná. Depois de me apresentar por alguns anos como flautista e saxofonista na noite carioca, atuando quase que exclusivamente no cenário do samba e do choro, ao trocar de endereço me deparei com um contexto diferente, onde os músicos são, de maneira geral, menos especializados em comparação com os colegas que trabalham nas cidades grandes. Isto acontece, conforme já havia observado Becker, pela necessidade que os músicos das cidades pequenas e médias têm de circular por vários grupos que tocam diferentes gêneros musicais, visto que, há menor quantidade de trabalho disponível nestes lugares, numérica e proporcionalmente, em comparação com a realidade nas metrópoles (2009, p.94), como é o caso de Rio e São Paulo. A necessidade de adaptação a um ambiente pouco especializado é um entre os vários problemas com os quais se deparam os grupos e os músicos de Londrina. A partir da minha experiência neste contexto, resolvi investigar o assunto, iniciando uma pesquisa que, dentre outros objetivos, busca revelar como eles se organizam para lidar com essa e outras situações que podem ser decisivas para sua sustentação.

Um pouco sobre os procedimentos metodológicos

Refletindo a respeito das mudanças de paradigma propostas para a construção das etnografias, a partir dos anos 1980, em especial sobre o questionamento feito à autoridade nos textos (Barz e Cooley, 1997; Clifford, 2008, p. 17-58 etc.), venho trabalhando já há algum tempo com alguns procedimentos metodológicos que buscam uma participação maior dos grupos investigados no processo de pesquisa. Em artigo publicado nos Anais do VII ENABET, onde mostro os passos iniciais desse estudo[30], já havia apresentado parte dos procedimentos metodológicos que continuo utilizando na atualidade (Erthal, 2015, p.419-420). No texto, destaco a realização da observação participante[31] no campo e também a intenção de trabalhar de maneira participativa, situação na qual a construção do conhecimento envolva o pesquisador e o(s) grupo(s) pesquisado(s), "ou melhor, se possível que haja a

[30] Na ocasião, minha investigação etnográfica tinha como proposta problematizar aspectos do trabalho com música em cidades do interior do Brasil, no entanto, com o andamento da pesquisa, a ideia de estudar as formas de organização e sustentação dos grupos ganhou mais força e pareceu ser uma contribuição mais interessante para a área.

[31] Neste período de trabalho de campo tive a oportunidade de atuar como músico em alguns dos grupos participantes da pesquisa.

superação dessa dicotomia e que todos assumam o papel de pesquisadores" (idem, p.419). Uma maneira de promover essa construção coletiva é a utilização da edição dialógica no texto, nos termos de Feld (1982). Esse método, em procedimento mais célere, seria experimentado por Salgado et al. (2014), que se valeu da ferramenta durante uma investigação sobre a interlocução em música realizada em parceria com alguns etnomusicólogos. Para explicar o processo, feito neste caso exclusivamente pelo meio virtual, o autor descreveu o procedimento da seguinte maneira:

> Um sistema de ida-e-volta com os colaboradores revisando a primeira versão de síntese que enviei, e podendo apresentar novas sugestões, configurando-se assim uma espécie rápida de 'edição dialógica' (idem, p. 97).

Da mesma forma, eu também usaria expediente parecido, trocando informações e textos com os participantes da pesquisa até que chegássemos a uma versão que sintetizasse as experiências desses participantes no contexto do trabalho com música. A diferença principal é que realizei entrevistas com os participantes de maneira presencial, deixando apenas o momento da edição para o meio virtual, utilizando para tanto o correio-eletrônico e as redes sociais.

Os grupos que participam do estudo

Dentre os participantes dessa pesquisa etnográfica, o Chorus é de longe o mais antigo dos grupos, com quase 25 anos de idade. Reunido em Presidente Prudente, no interior de São Paulo, para tocar em um casamento na cidade, o grupo passaria por algumas reformulações até se mudar para Londrina, em 2001, quando já estava em andamento a ideia de o conjunto fazer uma performance cênico-musical, ou seja, a proposta era que os cantores não permanecessem estáticos no palco e sim se movimentassem ao longo dos espetáculos, algo que se transformaria em uma das marcas registradas do grupo.

Ao longo do tempo, dezenas de cantores já passaram pelo Chorus e atualmente ele se apresenta em sexteto, o que na opinião de Tânia Silveira, que coordena o grupo (além de ser também sua pianista e arranjadora), traz uma série de benefícios, incluindo, entre eles, a leveza na interpretação musical e a facilidade de deslocamento para suas apresentações. Os palcos onde o coro se apresenta são variados, sendo que ele pode ser visto em teatros, cerimônias e festas de casamento, bares, solenidades etc. – tanto em Londrina, como fora da cidade, incluindo no rol shows também fora do Paraná e do país. Sem contar com a coordenadora, hoje o Chorus é formado por: Érica Ribeiro (contralto), Jerusa Leal (mezzo

soprano), Miriam Hosokawa (soprano), Tiago Chad (tenor), Tiago Fuganti (tenor) e Vinícius Batista (barítono).

O segundo a ser apresentado é o Grupo Sonatta, especializado em cerimônias de casamento. Atualmente liderado pelo casal de músicos Vânia Bernardo e Ricardo Godoy, o conjunto tem seis anos de idade e sua formação instrumental é variada. Isto porque em boa parte dos casos são os contratantes que escolhem os instrumentos musicais que serão utilizados na cerimônia. Com isso, o Sonatta conta com uma lista de músicos colaboradores que são acionados para cada ocasião e, dependendo da sua disponibilidade, eles participam ou não dos eventos que, geralmente, acontecem em igrejas, templos ou *buffets*. Além dos coordenadores do grupo, participaram da entrevista e da edição dialógica que será apresentada os músicos André Mattos (clarineta, violino e arranjos) e Wagner Costa (violino).

A história do Sonatta é comum a muitos conjuntos deste segmento. Os músicos que formariam o grupo original frequentavam uma igreja católica e, aos poucos, tocando na missa e eventos desta mesma religião, seriam convidados a se apresentar em cerimônias na paróquia. Com o passar do tempo, o grupo foi se organizando e começou a tocar em outras igrejas até que, em dado momento, seus coordenadores resolveram profissionalizar o trabalho, atitude que levaria à saída de alguns integrantes, a abertura de um escritório e a entrada de outros músicos mais experientes no segmento. A maior parte das apresentações do grupo acontece em Londrina, mas o grupo já se apresentou em cerimônias nas cidades próximas.

Por fim, participa da pesquisa o Duo Clavis, formado por Mateus Gonsales (piano) e Marcello Casagrande (marimba e vibrafone). Em atividade desde 2010, o grupo se reuniu para, segundo informações encontradas no seu site oficial, "desenvolver um repertório de música de câmara voltado para esta formação peculiar, tendo como base a divulgação do repertório de compositores brasileiros"[32], algo que realmente aconteceria no seu primeiro CD, homônimo, com composições de vários artistas que atuam no cenário londrinense.

A respeito dos integrantes do Duo Clavis, além de se dedicar a este trabalho, o pianista do grupo se desdobra em diferentes atividades na área da Música, incluindo neste rol: atuar como compositor, arranjador, pianista e tecladista em seu trio de música autoral; tocar como *freelance* em outros grupos de diferentes gêneros musicais; ser o responsável por um estúdio de gravação; administrar e se apresentar com seu grupo que atua em cerimônias de casamento, dar aulas de piano etc. Já Casagrande, que igualmente realiza trabalhos exclusivamente na área da Música, é chefe do naipe de percussão da Orquestra Sinfônica da

[32] O site do grupo encontra-se no endereço: http://duoclavis.com.br/. Acesso em: 10 mar., 2017.

UEL (OSUEL) há alguns anos; faz "cachês"[33] em outras orquestras; toca eventualmente em grupos de casamento e participa como professor em projetos sociais de ensino de música. O duo está inserido em um circuito de shows que transita por festivais de música dentro e fora do país e, muitas vezes quando eles tocam, há também *masterclasses* para músicos presentes nos lugares onde acontecem os shows. Casagrande e Gonsales geralmente tocam em teatros e espaços culturais, mas eventualmente se apresentam em restaurantes com música ao vivo.

Os músicos e alguns dos problemas para sua atuação profissional

No final de 2016, realizei algumas entrevistas individuais e de grupos focais[34] com os músicos visando esclarecer uma série de questões sobre suas formas de organização e sustentação. Além da dúvida a respeito dos maiores problemas encontrados por eles na sua atuação, também perguntei como era trabalhar com música, como viam a separação entre músico amador e profissional etc. Conforme mencionado, depois de ouvir as respostas e preparar um texto com reflexões sobre as mesmas, enviei o material para os participantes que o liam e comentavam. Prosseguimos com este ciclo até chegar a uma versão final, onde houvesse um consenso entre os músicos sobre a melhor representação possível a respeito do que conversamos nas entrevistas.

Na sua entrevista, Vânia Bernardo, do Sonatta, destacaria problemas referentes às condições de trabalho ao apontar a falta de respeito enfrentada pelos músicos no ambiente da performance. Para ilustrar sua fala, a coordenadora do grupo lembrou um tipo de situação que vez ou outra acontece com ela e seus pares nas cerimônias de casamento[35]:

> Já aconteceu de em casamento eu ficar estática... não poder me mexer, porque do lado tem negócio de fotógrafo aqui, do outro lado tem pedestal aqui, de eu ficar 1h30 assim [parada]... Se você vai comprar um instrumento não é barato, se você vai pagar uma aula não é barato, é um investimento que você faz. Daí, na hora que você chega, que você vai se apresentar, independentemente da apresentação, é uma apresentação, e te jogam no canto.

[33] Fazer "cachê", neste caso, significa trabalhar como autônomo em outras sinfônicas (e a palavra também serve como designação para o músico que presta este serviço). Essa remuneração pelo trabalho é recebida em função da participação em ensaios e apresentações acordadas com o contratante.

[34] Nesta forma de entrevista qualitativa, com representantes de um segmento selecionados por um pesquisador, é possível levantar informações não só por meio das respostas dadas pelos entrevistados às perguntas formuladas pelo(s) entrevistador(es), mas também observando as interações entre as pessoas que estão sendo questionadas.

[35] A respeito deste assunto, pude acompanhar um casamento em que o Sonatta atuou, em setembro de 2016, onde tal problema aconteceu. Conforme anotação que fiz em meu diário de campo: "No pequeno espaço destinado aos músicos, uma tecladista, um violinista, dois cantores e um técnico de som estavam bastante apertados pela sua proximidade com as cadeiras que seriam ocupadas pelos padrinhos e algumas mesas que seriam usadas pelos demais convidados. Para completar o quadro, havia no mesmo canto algumas estantes de partitura e o equipamento de som do próprio grupo (que incluía pedestais, caixas de PA, cabos etc.)".

Sobre este trecho que transcrevi da entrevista com a cantora, após ler sua primeira versão, Vânia Bernardo achou não ter sido clara em sua fala, acrescentando algumas informações: “alguns organizadores e decoradores desses eventos sociais não se atentam que os músicos precisam de um espaço mínimo para trabalhar”. Ela também recordou que já sofreu “na pele” por conta de “ter que dividir um pequeno espaço [destinado aos] músicos com pedestais, estantes, equipamento de cinegrafistas e fotógrafos com seus suportes de luz e câmeras...”. Isso faz com que, nas palavras dela, o trabalho seja prejudicado, “levando em consideração que muitas vezes dividimos espaço com equipe de cinegrafista, fotografia, mestre de cerimônia e eventualmente outros prestadores de serviços em eventos sociais."

No entanto, somadas as várias vozes ouvidas, as maiores dificuldades apontadas pelos entrevistados teriam relação com (a falta de) dinheiro: a baixa remuneração por seus serviços e a instabilidade financeira ocasionada pelo trabalho como autônomo.

No Duo Clavis, enquanto Casagrande seria uma exceção no meio, por possuir além de um salário mensal fixo, uma série de direitos trabalhistas assegurados por ser percussionista concursado da OSUEL; Gonsales, autônomo como a maior parte dos músicos brasileiros (Segnini, 2011a, p.75), lembraria que a maior pressão que sofre na sua atividade é que ele tem de “chegar ao final do mês e pagar minhas contas. Eu tenho de correr atrás”. Esse “correr atrás”, característico de quem trabalha em um contexto instável, faz com que o músico tenha de dividir seu tempo entre muitas e variadas atividades na área para garantir seu sustento, como já foi citado.

Outra dificuldade recorrente ao se falar do trabalho com música é o investimento de tempo e dinheiro que os artistas depositam na sua preparação para subir ao palco, algo já mencionado por Vânia Bernardo, do Sonatta. Sobre esse assunto, Miriam Hosokawa, soprano do Chorus, colocaria que:

> Existe um investimento muito alto da nossa parte, como músico, para atuar, para estar no mercado, para oferecer esse entretenimento que toca a alma... Exige da gente como profissional também um investimento pessoal. Então, não só de investimento em dinheiro com aulas, com reciclagem como qualquer outro profissional tem que fazer, mas de tempo mesmo, que a gente tem de estudar, né? Você despende tempo para fazer isso. Então é uma profissão que eu acho maravilhosa como a Ana falou, que tem tudo isso, mas que tem também esse outro lado que muitas vezes as pessoas não enxergam... Que exige também da gente um suar, um transpirar que não é só aquilo [apresentado no palco]. O produto final que as pessoas vêem é só o fim, mas por trás de tudo aquilo, pra chegar naquilo teve uma coisa muito suada para chegar ali, né? E que ninguém imagina.

A contralto Ana Paula, que integrava o grupo na época da entrevista, sintetizaria a fala da colega dizendo que o trabalho com música: “tem muita pompa, né, mas ninguém vê o

quanto é difícil". A situação também seria colocada por Requião, quando a autora mencionou uma espécie de mística em torno da ideia de talento e dom, algo que acoberta todo o investimento de tempo e dinheiro necessários para a capacitação técnica e artística dos músicos. Esse investimento muitas vezes é ignorado por espectadores e contratantes, que contemplam apenas o produto final de um longo processo:

> Na verdade o que percebo é a noção de dom e talento como características que ocultam o processo de trabalho realizado pelos músicos desde seu aprendizado musical até o momento em que seu trabalho é consumido pelo público. Nesse sentido, o momento da apresentação musical, por exemplo, tende a ser visto não como o resultado de um processo de trabalho, mas como o trabalho em si, como se para a sua execução não fosse necessário nenhum esforço laboral anterior (2010, p.154).

O argumento remete a uma situação na qual os músicos são efetivamente prejudicados na hora que negociam o valor do seu trabalho com um possível contratante, visto que no cachê não são considerados os muitos gastos necessários para uma boa performance, o que inclui a compra de instrumentos musicais e acessórios, seus eventuais reparos, aulas particulares de canto ou instrumento, contas de luz, mo

> Necessidade de manutenção ou aperfeiçoamento constante de suas competências, com mobilização extensiva de tempo e energias no treinamento e estudo individual – constituindo uma atividade não-remunerada e geralmente invisível aos olhos do público e dos empregadores (Salgado, 2005, p. 223).

Outras seriam as reclamações dos entrevistados referentes ao trabalho com música, no entanto, a ideia neste trabalho foi apresentar um panorama, de forma a contribuir com algumas reflexões sobre o tema.

Considerações finais

Apesar de, no imaginário social, o trabalho com música muitas vezes ser relacionado a algo pomposo, principalmente por ser confundido apenas com o produto da performance – conforme reconheceram alguns participantes da pesquisa durante a entrevista e após a leitura das diferentes versões do texto – a realidade geralmente passa longe deste quadro, já que, o trabalho no palco representa apenas uma pequena fração dos investimentos de tempo e dinheiro feitos pelos grupos e músicos.

Ao longo da tese os problemas enfrentados e as soluções propostas pelos músicos serão desenvolvidas, mostrando um cenário profissional muitas vezes precário, em que boa parte dos artistas não possui carteira assinada ou direitos trabalhistas. Da mesma forma, serão discutidas as dificuldades e ações apresentadas pelos grupos para sobreviver em um ambiente de grande concorrência.

Referências

BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. (orgs). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luísa de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: ____ *A experiência etnográfica:*

Antropologia e literatura no século XX. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

ERTHAL, Júlio César S. Trabalhar com música no interior do Brasil: Reflexões iniciais sobre entrada no campo e método. *In: Anais do VII Encontro Nacional da ABET*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015.

FELD, Steven. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1982.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Middleton: Wesleyan University Press, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Estimativas da população residente no Brasil e unidades da federação com data de referência em 1º de julho de 2016*. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2016/estimativa_dou.shtm. Acesso em: 10 mar. 2017.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

SALGADO, José Alberto; ERTHAL, Júlio César S.; PERES, Leonardo R.; GANC, David; GREGORY, Jonathan A. Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. *Debates*, Rio de Janeiro, n.12, p.93-105, 2014.

SEGNINI, Liliana R. P. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. In: *Caderno CRH*, v.24, n. spe.01, p.69-86. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011a.

_____ . À procura do trabalho intermitente no campo da música. In: *Estudos de Sociologia*, v.16, n.30, p.177-196. Araraquara: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2011b.

#MÚSICANARUA
#MÚSICADERUA
#MÚSICADARUA

Juracy do Amor
Universidade Federal da Bahia
doamor@msn.com

Resumo: A partir dos caminhos que a etnomusicologia tomou no Brasil, apresento este artigo, no qual desejo criar aproximações e possibilidades para novos estudos que possam observar e descrever como moradores de rua vivenciam suas práticas musicais. A dinâmica que circunda o fazer musical por uma população de rua apresenta-se como uma rica oportunidade de pesquisa, onde a rua no espaço urbano se configura um contexto de ritualização onde imperam as desigualdades sociorraciais e de gênero (Garcia, 2009). Aponto a necessidade de estudos sobre como essa população se organiza a partir da perspectiva musical, quais repertórios são executados, e quais qualidades são desenvolvidas. São estudos etnomusicologicos que pretendem discutir sobre os processos de pertencimentos e protagonismos dessas pessoas em seus momentos de criações, relações e interpretações musicais nestes contextos urbanos. Além de compreender as relações e situações que emergem a partir das experiências, seja nas ruas, ou nos espaços institucionais que freqüentam e mantêm vínculos.[36]

Palavras chave: Música; Moradores de rua; Etnografia.

Abstract: Based on the paths that ethnomusicology has taken in Brazil, I present this article, in which I want to create approximations and possibilities for new studies that can observe and describe how homeless people experience their musical practices. The dynamics surrounding the musical making by a street population presents itself as a rich research opportunity, where the street in the urban space constitutes a context of ritualization where the socio-racial and gender inequalities prevail (Garcia, 2009). I point out the need for studies on how this population is organized from the musical perspective, which repertoires are performed, and what qualities are developed. They are ethnomusicological studies that intend to discuss about the processes of belonging and protagonism of these people in their moments of creation, relationships and musical interpretations in these urban contexts. In addition to understanding the relationships and situations that emerge from the experiences, whether on the streets, or in the institutional spaces that frequent and maintain links.

Keywords: Music; Homeless people; Ethnography.

[36] Centros de atenção psicossocial, e instituições que desenvolvem trabalhos com moradores de rua e utilizam-se da música em seus processos sócio-terapêuticos e sócio-integrativos.

No mistério do sem-fim equilibra-se um planeta.
E, no planeta, um jardim, e, no jardim, um canteiro;
no canteiro uma violeta, e, sobre ela, o dia inteiro,
entre o planeta e o sem-fim, a asa de uma borboleta
(Canção Mínima - Cecília Meireles)

A idéia em escrever este artigo nasceu a partir dos encontros e trabalhos desenvolvidos com moradores de rua e usuários de Spa's[37] em diversos projetos[38], centros[39] e associações sociais[40] em que trabalhei[41] nos últimos 6 anos, nas funções de educador musical, educador social e redutor de danos. Considerando as experiências obtidas, percebi que a dinâmica que circunda o fazer musical por uma população de rua apresenta-se como uma rica oportunidade de pesquisa. São sujeitos implicados no contexto da rua e nos espaços institucionais que freqüentam e mantêm vínculos. A convivência cotidiana com essa população foi determinante para esboçar aproximações possíveis entre etnomusiciologia, práticas musicais, saúde e cidadania.

Como se delineiam as práticas musicais de grupos de pessoas que moram, ou estão em situação de rua? Os desafios em atuar com música nas várias situações na rua e nos centros sociais em que trabalhei, indicaram possibilidades de estudos sobre como acontecem as práticas musicais na vida destes grupos de pessoas e quais relações e situações poderiam emergir nesses contextos.

A população de rua é um grupo populacional bastante heterogêneo. São pessoas oriundas de diferentes realidades e que estão nas ruas em decorrência de vários fatores, como a ausência de vínculos familiares, desemprego, violência, perda da auto-estima, alcoolismo, uso de drogas, doenças, etc[42]. Na cidade de Salvador existem instituições da área da saúde coletiva e mental que realizam ações com música para essa população. As atividades são promovidas nas ruas, e/ou dentro dos espaços institucionais. Nesses contextos percebo que muitas vezes a música é compreendida como veículo de transformação social, mas também como forma de conhecimento com um rico potencial para a promoção de mudanças significativas na vida dos envolvidos.

> A compreensão das práticas musicais enquanto articulações socioculturais permeadas de formas e conteúdos simbólicos se refletem no fluxo e refluxo da

[37] Substâncias psicoativas.
[38] Projeto de cara na rua (projeto de redução de danos itinerante); Projeto Ponto de Encontro (centro de convivência com práticas redutoras de danos, educativas e culturais).
[39] Cetad (centro de estudos e terapias do abuso de drogas); Caps AD III Gey Espinheira (centro de atenção psicossocial álcool e outras drogas); Cata (centro de tratamento de alcoolistas).
[40] Movimento população de rua; Obras Sociais Irmã Dulce; Ong Avante.
[41] Em Salvador.
[42] Segundo o censo do IBGE, atualmente existem até 1,8 milhões de moradores de rua em todo o território brasileiro. Disponível em: http://moradoresderua.org.br/portal/estimativa-de-moradores-de-rua-no-brasil/.

> organização social e no modo de ser dos respectivos grupos, em que a construção de identidades individual e coletiva tem seu lastro no processo histórico rememorado e reconhecido pelos atores sociais. Trata-se, portanto, de uma construção e reconstrução das identidades sociais e culturais de grupos sociais em que a diversidade cultural implica a formação/configuração dos mesmos. (Kleber, 2008, p. 02).[43]

A partir da minha experiência, percebi que muitos possuem o desejo em poder executar canções através de instrumentos musicais, cantar, criar e se expressar em meio a tantas divergências sociais. Isto aparece em seus modos de criar seus estilos, suas falas, seus gostos e preferências musicais, suas idéias e jeitos de ser.

> [...] 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 à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade.[...] (Pinto, 2001, p.223).[44]

Com base na produção cultural emergente nesse contexto, compreendo que dentre as diversas linguagens vivenciadas, a música destaca-se como um produto da realidade vivida no cotidiano dessas pessoas, e o fazer musical coloca-os como sujeitos da ação nos ambientes com os quais se relacionam.

> [...] Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo [...] (Ibid, 2001, p. 224).

Os estudos etnomusicologicos precisam olhar para este campo de estudo e desenvolver estudos que compreendam como acontecem essas práticas musicais, as relações, os modos de criação musical, e os processos de trocas de conhecimentos. Devem descrever sobre as qualidades e formas de conhecimento que estas pessoas trazem, decorrentes de seus percursos formativos, que incluem saberes construídos nos diversos contextos que compõem seus universos culturais, seus grupos de pertencimento, suas comunidades, famílias, espaços culturais, escolas, locais onde vivem e outras organizações, etc. A idéia é expandir as possibilidades de aprofundamento e sistematização desse todo complexo sistema, em contextos interativos e colaborativos, que não dissocia a dimensão sócia formativa, da experiência de vida, da criação musical e da realidade.

> [...] O estudo de práticas culturais expressivas como a música e a dança de diferentes

---

[43] Práticas musicais em ongs: possibilidade de inclusão social e o exercício da cidadania.-Universidade Estadual de Londrina – UEL. Magali Oliveira Kleber (Docente de Música no Departamento de Música e Teatro na Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Música/Artes pela UNESP/ São Paulo e Doutora em Educação Musical pela UFRGS. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_08_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Magali_Oliveira_Kleber.pdf.

[44] Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. Revista Antropologia. vol. 44, no.1, São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007.

> sociedades podem nos ajudar a alcançar um equilíbrio entre a compreensão da diferença cultural e o reconhecimento de nossa humanidade comum" (Turino, 2008, p. 03, trad. nossa).[45]

Os estudos etnomusicologicos brasileiros[46] tomaram desde sua implantação em 1990 na UFBA[47] em nível de pós graduação, caminhos bem diferentes da etnomusicologia americana e européia. "[...] *diferente do cenário europeu, o constante crescimento da área de etnomusicologia no Brasil não passou por uma fase de "adormecimento", ao contrário, ela começou a construir logo seu caminho próprio."* (Lühning, 2014, p. 13)[48]. Na trilha deste caminho, este artigo propõem criar pontos de partida para buscar diálogos com esse tema de extrema relevância social. Temas como esse colaboraram significativamente para a ampliação dos estudos que atendem as novas demandas da sociedade contemporânea.

> [...] temas emergentes e relevantes são todos aqueles que apresentam este compromisso social, educacional, independente dos seus temas, digamos, mais especificamente acadêmicos em si. Menciono algumas questões para deixar mais claro o que quero dizer: temas emergentes são os temas que lidam com tradições ou expressões musicais em constante diálogo com as pessoas envolvidas nelas, o que pode ocorrer em contextos urbanos comunitários em situação de vulnerabilidade social, grupos minoritários.[...]. (Lühning, 2014, p.19).

Estudos dessa natureza revelam uma etnomusicologia com a cara do Brasil, e colabora para a ampliação da percepção da composição da sociedade musical brasileira, incluindo a perspectiva de quem mora nas ruas.

> [...] a etnomusicologia brasileira dialoga desde o início idealmente com as demandas da sociedade contemporânea [...] e aceita desafios em relação à análise e compreensão de contextos culturais socialmente e geograficamente complexos nas suas diferenças e até contradições. [...] Mas quais seriam então os desafios atuais da etnomusicologia brasileira? Acredito que seja a continuação deste caminho que delineei, com temas sempre mais amplos na sua dimensão de questionamento, de contribuição para a discussão de temas que abordem a composição da sociedade brasileira, a inserção de segmentos sociais, identidades, questões de gênero, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade intelectual ou conhecimentos tradicionais e do uso de tecnologias (Ibid, 2014, p.14).

Os processos de conhecimento compartilhados que permeiam as interações podem se configurar em tema de estudo e inserem-se no campo transdisciplinar de estudos sobre as

---

[45] [...] Study of expressive cultural practices like music and dance from different societies can help us achieve a balance between understanding cultural difference and recognizing our common humanity. (Turino, 2008, p. 03).

[46] Ao longo de mais de 120 anos a disciplina etnomusicologia foi se construindo[11]. Inaugurada com o termo "*Musikologie"* em meados de 1880, com o tempo migrou para o termo *"comparative musicology",* isso em meados de 1950, daí para "*ethno-musicology"* e em pouco tempo o termo aparece sem o hífem: *"ethnomusicology"*, tornando-se assim em uma disciplina independente.

[47] Universidade Federal da Bahia.

[48] Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais Angela Lühning (UFBA). Música em Perspectiva: Revista do Programa de PósGraduação em Música da UFPR – v. 7, n. 2 , pg 13 (dez. 2014) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2014. Disponível em: file:///C:/Users/love220/Downloads/1963- 204-PB%20(1).pdf.

articulações entre: etnomusicologia, ciências sociais, música, educação social, cidadania, saúde e arte-educação.

A produção de conhecimentos alimentará a reflexão sobre as práticas musicais e sócio-educativas e poderão subsidiar novas ações, ampliando o conhecimento existente sobre perspectivas contemporâneas de implicação da música nestes contextos. A produção de conhecimentos no campo proposto está atrelada às possibilidades de transformação social.

Outro fator é que a cobertura institucional para esta população é baixa e os recursos humanos atuais não estão totalmente capacitados para lidar com a complexidade das questões dos moradores de rua, dentre outras questões o consumo de SPA´s. Atualmente pouquíssimas ações e pesquisas são desenvolvidas no território e na rede que atende essa população.

O comprometimento social em investigar novas demandas e a reduzida quantidade de referências bibliográficas consistentes acerca da temática, fortalece o sentido das opções que permeiam este tema, bem como a compreensão da importância do desenvolvimento deste tipo de estudos para a comunidade acadêmica e sociedade. Aprofundar conhecimentos sobre as práticas sociais emergentes é uma das funções das pesquisas etnomusicologicas contemporâneas.

O que se precisa investigar mais amplamente é como se configura o universo musical e suas práticas em meio às questões sociais em jogo, como ocorrem ou se caracterizam os processos de interação musical, tendo em vista um recorte sobre as práticas musicais que emergem destas dinâmicas. Ao pensar nestas delimitações, imagino algumas perguntas: Como se configuram as práticas musicais nestes contextos? Como são os vários modos de viver na rua e nos projetos sociais? Como se dá o processo da prática musical nestes espaços? Quais qualidades e competências são promovidas neste jogo sócio-interativo com a música? Quais projetos sociais atendem essa população e trabalham com música? Como se dá a relação música x cidadania x protagonismo social nestes contextos? Essas questões podem subsidiar projetos de pesquisas, o que não inviabilizará o surgimento de outras questões, bem como o surgimento de novas variáveis decorrentes de reflexões e análises. Essa imersão poderá desencadear novos problemas de pesquisa e aposto na possibilidade de pesquisadores aprofundarem esse tema.

Como sugestão, percebo possíveis objetivos: Investigar, observar e descrever como se configuram as práticas musicais de grupos de pessoas que moram ou estão em situação de rua; Aprofundar conhecimentos sobre as relações de interação entre a linguagem musical e o

cotidiano dessas pessoas; Investigar os modos de construção de conhecimentos, com ênfase em suas formas de apropriação; Aprofundar questões pertinentes através de questionários aplicados a população de rua sobre conhecimentos musicais, experiências de vida, etc; Observar as práticas musicais dessa população, em espaços não formais em música, como por exemplo, o Movimento de população de rua, Caps, abrigos, Centros de convivência, etc., Além das praças, viadutos e lugares onde essas pessoas transitam; Descrever como é realizado o trabalho com música nas instituições em que são atendidos.

Como abordagem metodológica destaco a participação ativa, a interação, a observação e descrição através de uma escrita etnográfica e performativa, gravação de áudios, filmes e questionários aplicados, onde possa ficar evidente como acontecem as práticas musicais desses grupos de moradores e pessoas em situação de rua, além dos aspectos musicais, sociais, culturais, políticos, etc, que emergem dessas dinâmicas. Portanto, estudos deste tipo situam-se dentro dos referenciais da pesquisa qualitativa e se aproximam da abordagem da Fenomenologia e da pesquisa participante.

A vertente fenomenológica destaca a importância da subjetividade como fundamento constitutivo do social. A pesquisa qualitativa deve trabalhar com o universo de motivações, valores, crenças e atitudes, aprofundando-se no mundo dos significados das ações e relações humanas. (Minayo, 1994). Macedo (2000) apresenta contribuições significativas em relação à perspectiva qualitativo-fenomenológica de pesquisa, cuja ótica aponta ser impossível entender o comportamento humano sem estudar o quadro referencial e o universo simbólico dentro dos quais os sujeitos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações. Retoma o sentido da descrição etnográfica enquanto "*escrita da cultura*", ao afirmar que a mesma *"não consiste somente em ver, mas fazer ver, isto é, escrever o que se vê, procedendo à transformação do olhar em linguagem, exigindo-se uma interrogação sobre a relação entre o visível e o dizível*" (Macedo, 2000, p.145).

A Fenomenologia engloba o estudo das vivências, porque as vivências são *intencionais.* A consciência é caracterizada pela intencionalidade, porque ela é sempre a consciência de alguma coisa. Estas orientações podem ajudar a compreender e abordar a música como prática e fenômeno social, construída por sujeitos situados num contexto que os produz e ao mesmo tempo é produzido nas interações sociais.

A criação e produção de música na rua, podem ser compreendidos como processos de conhecimento vivenciados na interação entre os interlocutores, e podem ser entendidos como comportamentos e processos de produção de sentidos, que compõem um contexto

sócio-histórico e cultural.

A busca de articulações entre o contexto da rua e dos centros sociais seguramente mobilizará questionamentos sobre as práticas musicais e sobre os modos de vida e produção musical. Este tipo de articulação abre a perspectiva de aprofundamento do conhecimento em relação à qualidade destas experiências, tanto para pesquisadores como para os sujeitos envolvidos na pesquisa, e para outros atores sociais. O produto possibilitará que o conhecimento construído seja expandido significativamente, através de outras pessoas, educadores e pesquisadores, contribuindo para promover temáticas ainda pouco exploradas e sistematizadas, como as que envolvem as relações entre cidadania, arte, educação musical, saúde e educação social.

A abordagem multirreferencial, que é compreendida por vários autores[49] como um caminho para abordar a complexidade dos fenômenos sociais, rompe com a ortodoxa fidelidade do pesquisador a um único paradigma epistemológico/metodológico. Isto significa que o conhecimento construído na análise multirreferencial é tecido a partir da conjugação de diversas disciplinas, de forma que as mesmas não se reduzem umas às outras. Tal postura é articulada à ampliação dos campos de pesquisa bem como dos temas que se colocam à investigação social. O conhecimento oriundo da análise multirreferencial "*se estabelece a partir da convivência, do diálogo, trans, pluri, interdisciplinarmente*" (Martins, 1998, p.23).

Os recursos metodológicos abordados por Burnham (1998) pressupõem a assunção/reconstrução de uma rede de referenciais, a partir dos quais seja possível analisar a prática, compreendendo-a como processo social. Assim, as proposições da abordagem multirreferencial revelam-se bastante coerentes com essa temática de estudo. Burnham destaca a importância de "penetrar o e no" espaço que se pretende pesquisar, "*a partir de e com os sujeitos que ali interagem, procurando investigar do ponto de vista destes, os múltiplos referenciais que orientam as suas ações, quer enquanto sujeitos individuais ou sujeitos sociais*" (Burnham, 1998, p.47).

A abordagem transdisciplinar também se faz necessária, é uma transgressão das barreiras entre as disciplinas, e traz como principal objetivo a compreensão do mundo presente, no qual é fundamental a unidade do conhecimento. A partir destas referências teórico-metodológicas, apresento sugestões metodológicas para organização de estudos que envolvam a pesquisa teórica em articulação com a pesquisa de campo.

---

[49] Refiro-me aos autores do livro *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*, organizado por Joaquim Gonçalves Barbosa, EdUFSCAR, 1998.

A pesquisa teórica deve construir uma rede de referências que sustentará o aprofundamento de discussões acerca do tema, bem como a análise dos dados sustentará a problematização sobre as concepções de educação social, música, saúde, cidadania, *e* os processos de conhecimentos musicais, bem como as relações que se dão através das práticas musicais por moradores de rua. A pesquisa teórica fornecerá a fundamentação para a abordagem das articulações, bem como, referenciais através dos quais seja possível "*ler*" os conteúdos emergentes da pesquisa de campo. A análise dos dados deverá buscar sistematizar aspectos históricos e descritivos acerca dos modos de existência e das concepções musicais que permeiam o trabalho a ser realizado com essa população, além de articular os conteúdos advindos da pesquisa de campo com os referencias teóricos, de modo a promover a construção de "*leituras"* sobre os processos de práticas musicais existentes nestes contextos. Desde já, alguns eixos podem ser imaginados para organizar os dados elaborados na pesquisa, a saber: *Contextualização*: aspectos históricos relativos aos moradores de rua (e a relação música-rua) em geral; relação entre concepções de música em espaços não formais e informais; aspectos organizacionais dos Caps e de outros centros que trabalham com música com essa população; *Reflexões:* sobre especificidades dos processos de conhecimento artísticos, com destaque na área de música; implicações nos *processos de interação* entre linguagem musical e a rua; P*rocessos de ensino / aprendizagem:* Como se ensina e se trabalha com música com moradores de rua?

Referências

ALMEIDA, Fernanda M.B.G. *De olho na rua*: O Axé integrando crianças em situação de risco. Salvador: Edufba 2000

ALMEIDA FILHO, Naomar de. *Transdisciplinaridade e o paradigma pós-disciplinar na Saúde*. *Saúde e Sociedade* v.14, n.3, p.30-50, set-dez 2005.

ARROYO, Margareth. *Um olhar antropológico sobre as práticas de ensino e aprendizagem musical*. Curitiba: *Revista da Abem*, nº 5, 2000.

BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. Trad. Lucie Didio. Brasília: Líber Livro Editora, 2004 – (Série Pesquisa em Educação, v.3).

BARBOSA, Joaquim G. *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

BURNHAM, Terezinha F. *Complexidade, multirreferencialidade e educação*. In: BARBOSA, Joaquim G. *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

DA COSTA, Tony Leão. Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem. *Revista Estudos Amazônicos* • vol. X, nº 2, 2013

DAYRELL, Juarez. *Juventude, produção cultural e a escola*. Texto publicado na *revista Caderno do professor*, nº 9, Belo Horizonte: SEE-MG, 2002.

FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. 14. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Pedagogia da Autonomia*: saberes necessários a prática educativa. 35 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. (Coleção Leitura);

GARCIA, Antonia dos Santos. *Relações de gênero, raça, classe e desigualdades sócio ocupacionais em Salvador*. Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010;

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

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. cadernos pagu (5) 1995

IMBERT, Francis. *A questão da ética no campo educativo*. Petrópolis: Vozes, 2001;

KEIL, Charles and FELD, Steven. Music Grooves: Essays and Dialogues. The university of Chicago Press. Chicago and London, 1994

LAING, R.D. *Eu e os outros:* relacionamento interpessoal. Petrópolis: Vozes, 1990;

LUCKESI, C. *Avaliação da aprendizagem escolar*: para além do autoritarismo. São Paulo: Cortez, 1998;

LUDKE, M e ANDRÉ, Marli, E.D.A. *Pesquisa em educação*: abordagens qualitativas. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986;

MACEDO, Roberto S. *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador: EDUFBA, 2000;

_____. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*. Brasília: Líber Livro Editora, 2006 (série pesquisa v.15);

MARTINS, J.B. *Multirreferencialidade e educação*. In: BARBOSA, J.G. (org.). Reflexões em torno da abordagem multirreferencial. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998;

MINAYO, Maria Cecília S. (Org) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994;

_____. *O desafio do conhecimento*. São Paulo: HUCITEC-ABRASCO, 1993.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, 2008;

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2000;

_____.. *A Cabeça bem feita*: Repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005;

OCHOA, A. M. Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. Social Identities Vol. 12, No. 6, November 2006

PINTO, Tiago de Oliveira. "*Cem anos de etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil*." In: Encontro Nacional de Etnomusicologia, II, 2004. Salvador. Anais. Salvador: Edit. Contexto, 2005. p.103-124;

SANTOS, Milton. Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método.

Ensaios. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982;

SEGATO, Rita Laura. En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea. Politika. Revista de Ciências Sociales nº 2 / Diciembre 2006. Disponível em: http://www.humanas.unal.edu.co/estepa/files/3713/2982/6837/Territoria

lidad_Segato.pdf;

SILVA, J.M. Gênero e sexualidade na análise do espaço urbano. 2007

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo* – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: A paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001;

_____. *O Ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991; STEVENS, Denis. *Musicology*: apratical Guide. London: Macdonald Futura, 1980; SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003;

TURINO, Thomas. Music As Social Life. The Politics Of Participation, The university of Chicago Press. Chicago and London. 2008.

Revistas e links (internet)

AUBERT, Eduardo Henrik A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. Revista de Antropologia. vol.50 no.1 São Paulo Jan./June 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012007000100007;

KLEBER,Magali Oliveira. Revista de História e Estudos Culturais Práticas musicais em ongs: Possibilidade de inclusão social e o exercício da cidadania. Abril/ Maio/ Junho de 2008 Vol. 5 Ano V nº 2. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_08_ABRIL-MAIO- JUNHO_2008_Magali_Oliveira_Kleber.pdf;

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=_vlrrG7HvP4C&oi=fnd&pg=PR3&ots=jAE4aMarrI&sig=n_8n3Muj_h3hqJ4evdPc 0o3jfEs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false;

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Relato de pesquisa Pesquisa em etnomusicologia: implicacões metodologicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopes de Montes Claros. Reveista EM PAUTA - v. 16 - n. 26 - janeiro a junho de 2005. Disponível em: file:///C:/Users/love220/Downloads/7486-23336-1-PB.pdf;

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da UFPR, v. 7, n. 2 (dez. 2014) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2014. Disponível em: file:///C:/Users/love220/Downloads/1963-204-PB.pdf.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. Revista de Antropologia, vol.44 no.1 São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007;

RIBEIRO, Hugo L. A análise musical na Etnomusicologia. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-analise_musical_etnomusicologia.pdf.

A Cartilha do Samba Chula – um caminho entre etnomusicologia e transmissão musical a partir da tradição oral

Katharina Doring
UNEB – DEDC I
katharina.doring@gmail.com

Resumo: A Cartilha do Samba Chula constrói um caminho para o ensino-aprendizagem do samba de roda, que começou muito antes de nos e que continuará a seguir, como resultado de um trabalho coletivo: um registro processual da música, poesia, dança e filosofia do samba de roda, em específico do samba chula, para que crianças, jovens e adultos possam dar continuidade aos fundamentos memorizados, praticados e transmitidos pelos mestres do Recôncavo baiano. Surgiu como necessidade de dispor de materiais didáticos em formato multimídia (livro, CDs, DVD) para educadores musicais e arte-educadores em escolas e projetos socioculturais, como também para jovens lideranças nas comunidades do samba, empenhados em seguir e transmitir os conhecimentos a partir das fontes da tradição oral. A pesquisa se insere num estudo mais aprofundado que procura aproximar os campos da etnomusicologia e da educação musical mediante a contribuição de vários autores da área.

Palavras-chave: Ensino-aprendizagem no Samba Chula; Etnomusicologia; Educação Musical

Abstract: The Cartilha do Samba Chula builds a pathway to the teaching and learning of samba de roda, which began in former times and will be going on after our presence, as a result of collective work: the procedural recording of music, poetry, dance and philosophy of the samba de roda, specifically the samba chula has been realized, for the children and adults to continue with their memories and fundamentals, practiced and transmitted over generations by the elder masters in the Recôncavo baiano. It came as a necessity to dispose of teaching materials in multimedia (book, CDs, DVD) for music and art educators in schools and sociocultural institutions, as well as for young community leaders in the samba de roda, who are committed to follow and continue the knowledge from the sources of oral tradition. The present research is inserted in a broader study that intends to approach the fields of ethnomusicology and music education through the contribution of several authors of the area.

Keywords: Teaching and Learning with Samba Chula; Ethnomusicology; Music Education

Uma ponte entre as experiências e práticas da etnomusicologia e da educação musical

"A música do mundo é multicultural",
como afirma o musicólogo e antropólogo Anthony Seeger (2010),
"mas a educação musical não é"...
(ALMEIDA e PUCCI, 2015, p. 36).

Nas performances, pesquisas e produções cênico-poético-musicais, o Brasil viveu um fortalecimento mediante as politicas públicas para as culturas e artes, a partir de 2002,

resultando numa expansão cultural imensurável, em festivais e mercados culturais, simpósios e congressos acadêmicos, planos nacionais e estaduais de cultura, implantação de politicas públicas para cultura e artes, o que, devido aos acontecimentos políticos recentes, encontram-se em franco declínio. A "primavera" cultural brasileira não viveu o tempo suficiente para transformar as bases do ensino das músicas e artes, ou seja, os processos, conteúdos e currículos de educação escolar e universitária nos cursos e disciplinas de música e artes. Estes apresentam um quadro, que pouco acompanhou duas décadas de pesquisa, produção e debate sobre identidades e diversidades culturais e musicais. Predomina nas posturas institucionais e formativas a omissão e a falta de reconhecimento e compreensão dos saberes e práticas das culturas musicais diversas e da sua riqueza e sabedoria singulares a serem apreendidos nos gestos, traços e sonoridades. Nos campos da performance, etnomusicologia e educação musical, deveria se reconhecer de que a matriz musical brasileira e seu manancial de personagens e obras criativas, continuam sendo prioritariamente negros, indígenas e mestiças.

> Quanto aos músicos, ao que parece, no meio erudito e da educação musical é pouco ou nulo ou reconhecimento de artistas brasileiros negros de destaque internacional, como Nana Vasconcelos e Moacir Santos, e ha necessidade ainda de revalorizar a produção de músicos históricos como (...) Pixinguinha – instrumentistas, compositores e improvisadores. Precisamos reconhecer também aqueles músicos socialmente brancos cuja produção se fundamenta nos repertórios e modos de fazer musicais de matrizes africanas do Brasil, do Caribe, e dos EUA, por exemplo, o compositor e instrumentista Hermeto Pascoal, entre outros. Ainda, temos o enorme campo das culturas e dos cultores populares tradicionais de matrizes africanas que vem ganhando visibilidade pelas politicas publicas federais dos últimos anos. (MAKL, 2011, p. 58).

A etnomusicologia debate continuamente temas como, contemporaneidade-tradição, preservação-mudança, autenticidade-adaptação, diversidade cultural e acompanhou de forma critica nas últimas décadas teorias e posturas da Pós-modernidade, Estudos Culturais, e as novas epistemologias do sul e transatlânticas. Tópicos que precisam ser trabalhados na pedagogia musical contemporânea, como ponto de partida para apreciar e estudar as artes musicais e cênicas de múltiplos contextos socioculturais e históricos, para conhecer e desenvolver um senso crítico e diferenciado sobre seus saberes e fazeres musicais:

> How was this music produced? For whom? In what context? For what purpose? With what influences? These questions move us past the authentic/inauthentic dichotomy, and even past the authenticity/compromise continuum, to look at each musical interaction in its specific context. This approach is ultimately more inclusive of the many ways music exists in the world today, and more relevant to practices of both culture and music at the beginning of the twenty first century. (JOHNSON, 2000 apud KRUGER, 2013, p. 94)[50].

[50] Como essa música foi produzida? Para quem? Em que contexto? Para que finalidade? Com quais influências? Essas perguntas nos levam para além da dicotomia autenticidade/inautenticidade, olhando para cada interação musical no seu contexto específico. Essa abordagem tem sido recentemente mais inclusiva para as muitas formas

Na área de etnomusicologia encontramos pesquisas e reflexões sobre a transmissão dos saberes musicais nas diversas culturas musicais, que vem sendo estudado, não necessariamente de forma sistemática, porém com ênfase sobre a importância de educação musical comunitária que acaba sendo mais eficiente e diversificada do que aulas teóricas e históricas de música das instituições escolares que se veem distante das práticas musicais das crianças, dos jovens e das comunidades na sua diversidade em geral. Um dos grandes desafios de superar a carência de diálogo entre pesquisas e profissionais da etnomusicologia e da educação musical poderia constar na tematização dos pontos em comum, dos quais deveria se destacar a superação do racismo e da ignorância cultural que impede o reconhecimento e a inserção das musicalidades negras, afro-indígenas e geo-culturais nas instituições. Nas mídias predomina um discurso sobre Música Popular Brasileira e Samba, que diminui a contribuição negra (e indígena) na criação musical singela e portanto, quase inexiste nas epistemologias, metodologias e repertórios escolares e universitários, o que tem como resultado um atraso muito grande no estudo e na ensino dos conhecimentos musicais específicos:

> A produção de conhecimentos específicos sobre as práticas musicais negras e central para avançar na construção desses marcos de conceitualização. Ao mesmo tempo precisamos avançar na analise das consequências epistemológicas da colonialidade, dando conta da inadequação das ferramentas conceituais criadas para o estudo da cultura dos setores dominantes quando aplicadas ao estudo da cultura dos setores populares, especialmente tratando-se de músicas de matrizes africanas. O que precisamos é construir ferramentas conceituais a partir dessas mesmas práticas musicais e da sensibilidade que elas implicam, bem como dos processos das nossas práticas intelectuais e acadêmicas em estudá-las. (MAKL, 2011, p. 58).

O presente trabalha se insere na urgência de "construir ferramentas conceituais a partir dessas mesmas práticas musicais" e contribui para os estudos e ações permanentes entre as áreas de educação musical e de etnomusicologia, as quais tem se comportado de forma distante no cenário acadêmico brasileiro, onde reinam opiniões, atitudes e comentários, muitas vezes preconceituosos que buscam separar, o que seria "Música" (maiúscula) "séria", "de qualidade", digna dos currículos escolares e universitários e o que seria "popular", "comercial", "etno", com gostinho de "folclore", de "menos", de "marginal", ainda que com um pouco de culpa e tentativa de inclusão (redenção) nas "datas comemorativas". Enquanto no Brasil, nos estagnamos com esses rótulos e os pros e contras e divisões entre músicas supostamente "boas" e "ruins", em outras culturas, as possibilidades de ensino-aprendizagem

---

das músicas existirem no mundo contemporâneo e muito mais relevante para ambos, cultura e música, no início do século XXI.

musical baseado não somente as musicas populares, comunitários, midiáticos e de tradição oral estão sendo trabalhados e incluídos nos contextos educacionais, como também se estuda as formas de transmissão musical e se aproveita para criar novos conceitos, tais como *Improvisatory Integrative Learning* (Aprendizado integrativo improvisatório) que ajudam nas novas situações e comunidades de aprendizagem.

> Studying popular music in an integrative fashion can offer students an inviting entry point into contextualized analysis of music making. For this reason, we propose an interdisciplinary approach. (...) Further, students are able to engage with material they already know on some levels, for example as amateur performers and fans, then experience the music with the benefit of additional critical tools. Drawing on methods from ethnomusicology, studying multiple kinds of music in context helps students make connections between sound and the many relevant relationships and issues that surround it.[51] (PRZYBYLSKI, NIKNAFS, 2015, p. 106).

Nesse sentido procuramos no desenvolvimento das oficinas de samba de roda, como na elaboração do livro do projeto *A Cartilha do Samba Chula*, experimentar e refletir sobre situações de ensino-aprendizagem que se inspiram no fazer musical contextualizado que se constitui como comunidade de aprendizagem na tradição oral, pedindo novas soluções.

Ensino-aprendizagem no Samba de Roda – as vozes dos mestres

> *Ele (Fu Kiau) propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (...), o "batucar-cantar-dançar", que seria então um continuum. (LIGIERO, 2011, p. 135).*

A cosmovisão banto que celebra a tri-unidade entre "batucar-cantar-dançar" continua viva entre as tradições cênico-poético-musicais de matrizes africanas, algumas reconhecidas como patrimônio imaterial: o Jongo, o Tambor de Crioula, o Carimbó, o Coco e então, o Samba de Roda, que inaugurou uma nova vertente de politicas culturais sobre as culturas afro-brasileiras de tradição oral, por ter sido reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil e da humanidade. Na preocupação com a salvaguarda e continuidade dos saberes e fazeres no Samba de Roda baiano na sua diversidade microrregional, se insere o projeto *A Cartilha do Samba Chula* que desenvolve abordagens metodológicos na conexão da tri-unidade "batucar-cantar-dançar" e das práticas das culturas populares de tradição oral no Brasil, onde a convivência e a prática "ensinam" na participação estética em vários níveis:

[51] Estudar música popular de uma forma integradora pode oferecer aos alunos um ponto de entrada convidativo para uma análise contextualizada de fazer música. Por isso, propomos uma abordagem interdisciplinar. (...) Além disso, os alunos são capazes de se envolver com o material que já conhecem em alguns níveis, por exemplo, como atores amadores e fãs, em seguida, experimentar a música com o benefício de ferramentas críticas adicionais. Com base em métodos da etnomusicologia, estudar vários tipos de música no contexto ajuda aos alunos a fazer conexões entre o som e as muitas relações relevantes e questões que a rodeiam.

> Como em outras culturas musicais orais, o fazer musical congadeiro reconhecido e valorizado por seus praticantes como sendo auditivo, visual e tátil. Não ha, entre congadeiros, quem especificamente ensine. Mantendo uma pratica coletiva de ensino e aprendizagem de musica, aprende-se a bater caixas e a cantar sem que isso seja necessariamente ensinado. A condição de estar naquele contexto implica em estar aprendendo, ou, como diz Carlos Rodrigues Brandão, "tudo no ritual ensina" (1984) (ARROYO, 2000, p. 16).

Nesse sentido, percebe-se o *continuum* das tradições musicais africanas nas músicas e danças afro-brasileiras, por valorizar a memoria oral e o aprendizado participativo desde criança: "Listening, observation and participation constitute the reciprocal dimensions in the development of musicianship, and these begin even before birth. Musical memory and aural skills are not tested separately; they are demonstrated in the learner's attitude to music."[52] (Flolu, 2003, p. 110). Estudando a vida dos mestres sambadores ao longo do projeto *Cantador de Chula*[53], pude compreender melhor seu interesse, aprendizado e participação no samba de roda, que enquanto jovens foram motivados pela sensibilidade musical, assim como pelo apelo da roda de samba que na memoria dos mais antigos, configura como um evento sociocultural, exercendo um grande fascínio, e despertando desejo e ambição de fazer parte e ser reconhecido nesse meio, mas que teve de superar os desafios, requerendo um esforço próprio para poder aprender pela audição musical ativa, as vezes de forma escondida:

> Eu aprendi a sambar escondido, minha mãe não deixava sair, então esperava todos dormirem para poder ir pro samba. Lá, estavam alguns conhecidos que me ensinaram a sambar, aprendi tudo só olhando. Quando estava com 12 anos, Justino pediu ao meu pai para poder sambar, aí comecei no samba e não parei mais. (Mestre Domingos Preto).

> Meus pais sambavam, eu ia garotinho escondido pro samba, porque eles não deixavam. Um dia pedi o pandeiro pra tocar, disseram que era pra ter respeito, eu era moleque, meu pai mandou dar o pandeiro pra acompanhar duas chulas, como era muito novo, meu pai toma o pandeiro de minha mão. Desse dia em diante, ele me levava com ele pro samba, quando tinha reza, caruru. (Mestre João do Boi).

> Apanhei muito! que eu era muito danada, isso não nego pra ninguém, apanhei mesmo. Quando ouvia a zoada de um samba assim, que tava aqui, eu fui, pulava janela do fundo, botava roupa lá em baixo na cerca do quintal, saía pelo quintal, ia pro samba. Aí, teve um dia que minha mãe contava, que papai acordou. Se eu era de ir pro samba pra ficar calada, eu não ficava calada, eu ia cantar. (Dona Zelita).

Semelhante ao universo da música popular, onde poucos músicos e compositores são reconhecidos pela sua persistência, seu talento e sua produção incessante, observei que no samba chula, poucas personalidades se destacam pela sua força de vontade em aprender um

[52] A audição, observação e participação constituem as dimensões de reciprocidade no desenvolvimento musical, e estes começam ate mesmo antes de ser nascido. Memoria musical e habilidades aurais não são testados de forma separada; eles são reveladas na atitude do aprendiza perante a musica.

[53] Veja o projeto em: www.cantadordechula.wordpress.com e historias de vida dos mestres no meu livro homônimo: Cantador de Chula – o samba antigo do Recôncavo baiano. Salvador: Pinaúna, 2016.

estilo de samba com a intensidade que requer para lhe conferir beleza e expressividade. Encontrei nas entrelinhas das entrevistas narrativas com muitos mestres e mestras, uma riqueza de sabedoria, conhecimentos, práticas e comportamentos e sobretudo o amor pelo samba de roda, que muitas vezes tinha que ser conquistada na infância e juventude, o que em alguns casos foi incentivado pela comunidade, quando a vocação dos jovens foi percebido:

> Quando tinha 14 anos, eu e meu primo começamos a tomar espaço no samba, quer dizer, os sambadores antigos nos deram esse espaço. Nisso, as pessoas se acostumaram e nos chamavam para participar das rezas, porque propositadamente os mais velhos queriam que nós fossemos os futuros sambadores da comunidade, até mesmo se negando a participar das rezas para que nós participássemos. Como era muito jovem me tornei uma novidade entre os sambadores. (Mestre Zeca Afonso).

> Isso aqui é, vamos dizer, aqui depende do interesse! A gente não aprende no estudo, se interessando? Que às vezes a gente estuda, mas não tem interesse de aprender! Se eu quero tocar, aprender a tocar, eu tenho de ter interesse em aprender a tocar! Se não, não aprendo! Foi que deu, eu tinha que ter interesse nesse prato! Que esse prato para mim é uma joia! Esse prato aqui, com essa faca! Pode ser essa, pode ser outra, mas o prato é o mesmo. Não é? então, aqui é, vamos dizer, aqui é um ganha-pão pra mim! Então, eu tinha que ter o quê? Muito interesse em aprender a tocar! (Dona Aurinda).

Mestre Paião de Teodoro Sampaio reflete muito sobre seu aprendizado no samba de roda, porque começou cedo a se interessar pelo canto da chula, o que teria sido fácil, porque "era toda hora minha mãe cantando, meu pai cantando". Ele era tão absorvido em captar a qualidade do canto e do toque do pandeiro que por vezes esqueceu por completo o entorno do samba: "Quando via meus pais sambarem naquela época, ficava junto do meu pai, de vez em quando ele me empurrava para não empatar as mulheres com as suas saias rodas sambar. Não estava atento nas mulheres, mas na voz do meu pai". Com uma sensibilidade musical fora do comum, Paião não se satisfez com isso e insistiu em aprender a tocar as cordas.

> Aos 8 anos aprendi a tocar pandeiro de corda que papai comprou pra mim. Nos dias de sábado meu pai retornava pra casa um pouco alto de bebida e começava a tocar. A minha mãe e outras senhoras trabalhando com os produtos da roça: amendoim e milho – se reuniam e começavam a formar o coral. Uma delas aparecia com prato no caso minha avó e meu pai ralava o farrancho na enxada. Eu brincando com o meu pandeirinho, às vezes sem acertar porque os outros eram mais velozes. Insistia para meu pai comprar um cavaquinho igual do senhor Dio .... Aos meus 15 anos, já sabia tocar pandeiro, já sabia responder o samba, tocava a primeira nota pra outra pessoa responder a segunda. Já sabia também a tocar tamborim, pandeiro, ganzá e meu pai orgulhoso de saber que seu único filho tocava esses instrumentos, ele dizia que quando morresse já tinha a mim pra o substituir. (Mestre Paião).

Paião reconhece que ele teve muito incentivo pela família e ainda a oportunidade de aprender a tocar cavaquinho com Seu Dio, mas que sempre continuou estudando sozinho e experimentando, e hoje poderia tocar até uma viola machete. Mestre Paião adora cantar as chulas da sua vasta memória, porém está consciente de que poucos jovens aprendem a cantar

com a técnica vocal, afinação, improvisação e o repertório das antigas, mas aponta que precisa educar com sensibilidade e respeito pelo interesse dos jovens, sem forçar a barra:

> A chula é a mesma coisa, é idêntico, um filho seu, você joga bola, leva seu filho, que não leva todo dia, mas leva uma vez, duas pra fazer um treino, ele ta lhe vendo! Então a chula é uma tradição, isso fica de pai pra filho, filho pra neto e bisnetos, vai morrendo um, ficando outro, ai isso é cultura! Quando às vezes seu filho não dá pra jogar bola, ai, ele já vai ser locutor, vai um jornalista, é a mesma coisa, isso aí, vai de gosto, é cultura! (Mestre Paião).

Paião respeita os jovens e suas escolhas, mas também reconhece que poucas pessoas se interessam pelo samba chula, que requer um ouvido sensível e vontade de seguir os mais velhos, já que os jovens vivem uma vida moderna entre escola, influencias midiáticas entre outros. Vários grupos de samba de roda começaram a conquistar os palcos das cidades, em festas de padroeiros, lavagens e festivais, o que gerou em alguns casos um comportamento musical e performático, onde a apresentação se tornou estereotipada, e a musicalidade sofreu um impacto desagradável da tecnologia de áudio, muito mal sonorizada. Muitos jovens somente queriam fazer parte para ganhar um dinheiro extra, sem se dedicar de fato:

> No samba chula é difícil sem ter espaço e material humano que se dedique. Eu tenho muita vontade de ensinar, até pagava se dinheiro tivesse. Seria muito simples, pagava três violeiros para dar aula, porque no samba chula é necessário ter no mínimo esse número de violeiros para ter várias tonalidades. Tudo virou comércio, se você disser que paga R$ 15,00 para aprender, vários jovens aparecem. Eu tenho conseguido fazer um trabalho com três jovens que considero sensível para a música. Eles estão se dedicando à percussão e um pouco de samba chula. (Mestre Nelito).

Alguns sambadores competiram com cantores de sucesso, se destacando como estrelas principais contrariando o sentido da roda e da coletividade. Neste sentido um retorno aos princípios e procedimentos da oralidade leva à reflexão:

> É mais provável que os mestres antigos lamentam que as novas gerações abandonam aspectos que para eles são preciosos, enquanto não apreciam plenamente ideias e tecnologias novas que são desenvolvidas pela próxima geração. Contudo, o conservadorismo representa um mecanismo importante que está no interesse da tradição viva: ele inibe ou freia mudanças aleatórias e 'caprichosas', que fazem o risco crescer, de deitar a criança fora, junto com a água do banho. (SCHIPPERS, 2010, p. 45).

Debates surgiram sobre a necessidade de preservar as formas diversas do samba de roda, enquanto patrimônio imaterial e expressão musical coletiva enraizada nas comunidades, ou de seguir o caminho de grupos musicais de palco, se inserindo no contexto da produção musical baiana. Por outro lado, vários mestres do samba chula começaram a criticar os sambadores "de palco", porque a qualidade vocal e poética sofreu danos sérios. Os cantadores de chula (re-)conhecem a riqueza do repertório de chulas e relativos, e a qualidade estética

correta de cantar a chula em duas vozes com entonação vocal anasalada em terças neutras, afinadas de acordo com a viola machete, instrumento tradicional do samba chula.

> ... parece que não vai acontecer não, porque esse tempo todo de grupo, ainda não encontrei alguém para substituir, ainda não achei, tenho pelejado por todo lado. Porque veja bem, cantar é um dom! Ninguém ensina ninguém cantar, você já nasce cantor, eu posso lhe ensinar a música, eu passo a música pra você, mas pra você ensinar a cantar, isso não existe! (Mestre Zeca Afonso).

Um possível caminho surge a partir da necessidade de agregar jovens escolarizados e conscientes sobre o valor das culturas e músicas populares, ao mesmo tempo sintonizados com as músicas contemporâneas, porque os mestres, apesar de lamentar da perda das tradições, tem muita paciência e vontade de ensinar aos jovens: "Uma coisa que gostaria de falar, é que o mesmo prazer que tive de aprender o samba chula, eu tenho de ensinar pro futuro. Esses meninos daqui já estão tocando viola. Outros tocam tamborim, marcação. Eu gosto de ensinar pras pessoas, que o samba chula é viola machete!" (Mestre Zeca Afonso)

Trançando uma rede entre sambadores, ambientes e metodologias

A reflexão e proposta levantadas pelo projeto A Cartilha do Samba Chula, não é do congelamento da tradição oral, mas de perceber as qualidades musicais e performáticas específicas, as origens e os contextos sócio-históricos para escutar, aprofundar e incorporar estas nuances, antes de recriar as sonoridades em contextos transformados, porém honrando os mestres e seu aprendizado. A música e performance do samba chula são aprendidos e recriados numa abordagem dinâmica, que servem tanto para o aprendizado dos jovens no Recôncavo, como também para outros contextos e métodos de educação musical brasileira.

As dinâmicas de ensino-aprendizagem durante a realização do projeto incluíram cursos com os mestres cantadores de chula, tocadores de viola e sambadeiras (palmas, pés, prato-e-faca) durante seis semanas de forma simultânea em seis casas de samba da *Rede do Samba de Roda*[54]: São Francisco do Conde, Terra Nova, Santo Amaro, Saubara, Conceição do Jacuípe, Salvador. Os cursos foram seguidos de oficinas intensivas com os mestres em quatro encontros/localidades, concentrando maior número de mestres sambadores e sambadeiras para trabalhar as modalidades do samba chula de forma integrada (chula, relativo, corrido, pandeiro, viola, samba miudinho, palmas, etc.). Coletamos vários resultados, imagens, sonoridades, movimentos de ensino-aprendizagem entre mestres e jovens aprendizes, tanto na convivência da roda de samba, como também nos estudos concentrados, nos depoimentos dos

[54] www.casadosambadabahia.blogspot.com.br

sambadores e participantes sobre questões levantadas para a educação musical: o que é relevante e realizável, o que vai e o que fica, e de que forma podem ser transmitidos os saberes musicais, sem perder a característica do fazer musical coletivo, e ainda atender aos jovens que desejam estudar detalhes técnicos melódicos, rítmicos e harmônicos específicos de cada instrumento e do canto. Surgiu a necessidade de mediações entre a geração dos mestres e dos jovens, na pessoa de sambadores de media idade que tanto convivem com o samba desde pequeno, mas também se introduziram nos saberes formais e escolares, buscando criar novas soluções criativas para suas comunidades com o aprendizado do samba de roda.

O samba de roda não deve ser compreendido e aprendido com as estruturas da herança musical europeia, porque se insere na cultura africana: música dançada, encenada e recitada que não pode ser reduzido aos aspectos estritamente musicais. A poesia cantada e dançada na música da diáspora africana, se expressa pelo uso criativo da metáfora, do subentendido, por vezes malicioso, brincalhão e sensual, assim construindo uma prática discursiva que se alimenta da improvisação poético-musical e de recursos performáticos e gestuais, compondo um acervo imensurável da memória e presença cultural dos povos negros. Toda vivência, prática e transmissão musical no samba de roda, deve ser compreendida como processo, utilizando o conceito de *musicking* (SMALL), enquanto verbo e ação, como categoria de relacionamento, coreografia e diálogo, como *Música Social:*

> O livro, então, não é muito sobre música, mas sobre pessoas, como elas tocam e cantam, escutam e compõem e mesmo como elas dançam (porque em muitas culturas, música não acontece se ninguém está dançando, por ser tão integrado ao ato musical), e sobre a sua – nossa – maneira de cantar, tocar, compor e escutar. (...) Eu propus esta definição: fazer música é participar com qualquer habilidade numa performance musical, providenciando material para a performance (chamado de composição), ou dançando. (SMALL, 1998, p. 8-9).

Através de palavras com duplos sentidos, expressões das línguas africanas, gritos, ruídos, gestos, mímicas, passos, olhares e a combinação específica e criativa dos signos estéticos, sonoros e corporais, os segredos e saberes particulares poderiam ser passados para a comunidade como avisos, ensinamentos e alertas. Falam das relações sociais e familiares e das questões que surgem na micropolítica e nos afazeres e diálogos do dia-a-dia das comunidades negras. Não interessa um aprendizado musical desconectado da vida social, e sim, a necessidade e o desejo de construir uma educação musical que transcende convenções eurocêntricas, adotando categorias socioculturais e processuais inerente as músicas negras. Se me refiro as músicas e danças de matrizes africanas, não significa que os saberes, fazeres e aprendizados musicais sejam exclusivos as culturas africanas e da afro-diáspora, mas que naquelas ainda se encontram presentes e conscientes da sua 'única' maneira de vive-las:

> Traducido hiperbólicamente a una perspectiva musical, diríamos que la "única" manera de conocer la música es vivirla, confundirse con ella. La inmediatez, la realidad fenoménica y la situacionalidad espacio-temporal de la percepción corporal son rasgos de una experiencia musical cuyo privilegio es el de preceder y fundar el conocimiento musical tanto en su racionalidad como en su funcionalidad. (PELINSKI, 2005, p. 16).

Numa perspectiva mais profunda, percebe-se que a música como linguagem abstrata e efêmera, necessita de uma 'iniciação', a qual nas músicas de tradição oral, se transmite pela experiência presencial nos rituais, nas danças e narrativas. Música configura como um universo 'misterioso', altamente semântico e poético, o qual, por mais que seja enquadrado e codificado em categorias racionais (notas, cifras, signos), consiste em um fenômeno que move, que precisa da vivência corporificada das particularidades de cada contexto sonoro:

> Mais do que entender teoricamente, é importante ouvir e vivenciar uma música multicultural buscando compreender o sentido real de cada manifestação, criando conexões com as origens de determinados estilos, e não simplesmente usa-la como uma melodia a mais, sem entender o contexto no qual ela está inserida. Instrumentos musicais, ritmos, formas de tocar, gestual, vestimentas, arquitetura, pinturas e danças são uma porta de entrada para desvendar um mundo particular e, ao mesmo tempo, universal. (ALMEIDA e PUCCI, 2015, p. 21).

Compreende-se que a ideia da 'iniciação' vai além do sentido no religioso/espiritual, porque reencontramos essa mesma ideia no conceito da 'iniciação musical' como utilizamos principalmente na educação infantil, quando a criança de fato se 'inicia' musicalmente, mas no sentido mais amplo, do 'musicking', na integridade da sua percepção corporal e psicoemocional se situando na vivencia imediata do espaço-tempo, assim como ainda são iniciadas as crianças nas comunidades orgânicas e tradicionais no mundo.

> Elas [as músicas do mundo] cumprem seu sentido na sua maior presença em situações concretas da vida, assumindo um significado justamente pelo seu enraizamento funcional nas ações culturais, nas danças e nos rituais. (...) De qualquer forma, essa camada interior e profunda requer um grau de iniciação, que não se abre e deduz somente pela audição, mas pela fusão de audição e conhecimento experiente. (KRAMER, em ALGE/KRAMER, 2013, p. 51).

O mais importante no processo do aprendizado, da racionalização, codificação e abstração, é o reconhecimento da experiência real, corporal e sonora, mediantes os sentidos, os quais, na sua melhor combinação e potencialização, podem nos fornecer uma compreensão ('iniciação') musical mais profunda. O nível significante da diversidade e identidade musical começa pela percepção auditiva, gerando pertencimento e identificação: todo processo de iniciação musical tem seu ponto de partida através da auralidade, o que tem sido preocupação de etnomusicólogos, que indagaram as condições universais de emergência da atividade musical e as características da inteligência e semântica musical em diversas culturas.

> A interrelação entre música, cognição, afeto, cultura e sociedade foi expressa por

> Blacking na retórica de binômios (processos e produtos musicais, estruturas profundas e de superfície, habilidade humana e sistema cultural). Um outro, porém, celebrizou-se como síntese de sua concepção de etnomusicologia: som humanamente organizado e humanidade sonora/saudavelmente organizada. (TRAVASSOS, 2007, p. 197).

"Iniciando"

As oficinas foram frequentadas tanto por jovens das comunidades do samba de roda, como também de pessoas interessadas, entre elas, músicos, estudantes e professores da UFRB e pesquisadores do samba e da musica do Recôncavo, em conhecer melhor as particularidades musicais do samba chula, no canto, na viola machete, no toque do pandeiro e no samba miudinho no pé. Tanto para os locais, como para os que vierem de outros lugares, foi um momento iniciatico de participar nas oficinas com os mestres e de aprender na roda, vivenciar o evento como todo, assim como se dedicar a algumas passagens especificas dos temas rítmico-melódicos da viola machete, dos versos da chula e do relativo, dos toques básicos no pandeiro e dos movimentos miudinhos dos pés e ancas na roda. Essa forma de ensino-aprendizagem na roda com os mestres e alguns mediadores musicais orgânicos marcou uma convivência alegre, carregado de sentido e lembranças importantes que pode se completar com o resultado materializado no livro (com dois CDs e um DVD) da *A Cartilha do Samba Chula*, onde podem ser reencontradas as falas dos mestres, as suas cantigas, registradas em áudio, em texto e parcialmente em transcrição musical, assim como suas históricas de vida e ensinamentos musicais no contexto integrado das suas vivências e memórias pessoais.

Referências

ALMEIDA, Berenice e PUCCI, Magda Dourado. **Outras terras, outros sons**. São Paulo: Callis Editora, 2015. 3. Ed.

ARROYO, Margarete. "Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical." ***Revista da ABEM***, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

BLACKING, John. **How musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

CAMPBELL, Patricia Shehan e ANDERSON, William. **Multicultural Perspectives in Music Education**. Lanham: Rowman & Littlefield Education, 2010.

DORING, Katharina. **Cantador de Chula – o samba antigo do Recôncavo baiano.** Salvador: Editora Pinaúna, 2016.

FLOLU, James. An ethnic approach to music making as a strategy for teaching African music: the need for systematic research. In Herbst (org). **Emerging solutions for musical arts education in Africa**. Cape Town: African Minds, 2005.

KRÄMER, Oliver. "Horen und Verstehen aus musikpadagogische Perspektive." In ALGE, Barbara e KRÄMER, Oliver (Hg.). **Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik.**

Musikpädagogik und Ethnomusicologie im Diskurs. Forum Musikpädagogik, Band 116. Augsburg: Wissner Verlag, 2013.

KRUGER, Simone. "Undoing Authenticity as a Discursive Construct." In ALGE, Barbara e KRÄMER, Oliver (Hg.). **Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusicologie im Diskurs**. Forum Musikpädagogik, Band 116. Augsburg: Wissner Verlag, 2013.

LIGIERO, Zeca. "Batucar, dançar, cantar – desenho das performances africanas no Brasil." Em **Aletria**. Rio de Janeiro, no. 1, vol 21., 2011

MAKL, Luis Ferreira. "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en américa latina." En **Los estudios afro-americanos y africanos en América Latina**. Cordoba: CEA-CLACSO, 2008, p. 225-250.

MAKL, Luis Ferreira. "Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar." Em **Outra Travessa** no. 11, PPGL – UFSC, 2011.

PELINSKI, Ramon. "Corporeidad y experiencia musical." Em **Revista TRANS***,* no. 9, 2005.

PRZYBYLSKI, Liz e NIKNAFS, Nasim. „Teaching and Learning Popular Music in Higher Education through Interdisciplinary Collaboration: Practice What You Preach." In **IASPM@Journal,** vol.5 no.1, 2015, p. 100-123) (www.iaspmjournal.net)

SCHIPPERS, Huib. **Facing the Music. Shaping music education from o global perspective**. New York: Oxford University Press, 2010.

SMALL, Christopher. **Musicking. The meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan. University Press, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. "John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada." Em **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, 2007, p. 191-200.

Os grupos de prática musical Guarani – localidades em expansão

Klaus Wernet
PPGAS - FFLCH - USP
klauswernet@gmail.com

Resumo: Nas últimas duas décadas o número de grupos musicais formados por Guaranis vem aumentando significativamente. Estes grupos executam diversos gêneros musicais e conseguem cada vez mais uma inserção em diferentes contextos para se apresentarem. Inseridos nesta teia de relações, dentro deste "mundo musical" (Becker, 1982), forjam uma localidade para a atuação musical, a troca de informações e o engajamento político. A localidade aqui compreendida principalmente pelo eixo afetivo e relacional (Appadurai, 1996) surge como crucial elemento que propicia a gênese e manutenção destes grupos, que nela encontram o terreno fértil que amplia a capacidade de reivindicações e de prática da cidadania pelos Guaranis.

Palavras-chave: música Guarani – reivindicações políticas – localidade

Abstract: In the last two decades the number of musical groups formed by Guaranis has been increasing significantly. These groups perform various musical genres and are increasingly able to enter into different contexts to present themselves. Inserted in this web of relationships, within this "musical world" (Becker, 1982), they forge a locale for musical performance, exchange of information and political engagement. The locality understood mainly by the affective and relational axis (Appadurai, 1996) emerges as a crucial element that favors the genesis and maintenance of these groups, who find in it the fertile ground that extends the capacity of claims and practice of citizenship by the Guaranis.

Key-words: Music Guarani - political claims - locality

1. Os grupos de prática musical formados por Guaranis

O final da década de 90 foi marcado pelas primeiras produções de CDs de música Guarani. Estas gravações foram principalmente dos chamados "Corais Guaranis", esta foi a solução de tradução encontrada por eles, em língua Guarani estes "Corais Guaranis" são chamados de *kyringue mbora'i,* ou também *mbora'i oka regua*. No Estado de São Paulo a gravação do primeiro cd de música Guarani se deu no ano de 1998, o produto era parte de um projeto intitulado *Memória Viva Guarani – Ñande reko arandu*. Neste cd existe a gravação de diversos corais da região sudoeste, para ser mais preciso nele estão registrados os cânticos dos corais das aldeias Tenonde Porã (São Paulo/SP), Sapukai (Angra dos Reis/RJ) Rio Silveira (Boracéia/SP) e Jaexa Porã (Ubatuba/SP). A gravação se deu na aldeia de Ubatuba dentro da *opy*, palavra normalmente traduzida pelos próprios Guaranis como casa de reza. Todo o processo de gravação e as principais apresentações foi documentado pela TV USP. Segundo Valeria Macedo (Macedo, 2012) a equipe que organizou a produção do cd, foi a mesma que organizou o Intertribol. A autora ressalta que os interlocutores Guaranis, que contribuíram

com sua pesquisa, reconhecem no Intertribol um marco que propiciou a intensificação, multiplicação e fortalecimentos dos corais. Ela narra que o Guarani Mbya Timóteo Vera Popygua ao ser convidado para participar em Portugal das comemorações dos 500 anos de chegada dos europeus na América, ao subir no palco para falar, sem saber ao certo o que dizer, acabou cantando uma canção que ouvia de seu avô. A canção foi muito bem recebida pela platéia neste ano de 1992, e alguns anos mais tarde, em 1996, ao participar da organização de um evento que reuniu times de futebol de diversas comunidades indígenas no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, coordenado pelo Programa Comunidade Solidária, do Governo Federal, ele entoou novamente a cantiga na abertura do evento em questão, que era o já referido Intertribal. Deste evento, onde ocorreu atitude de mostrar parte do repertório musical Guarani formando um coral para apresentação pública, desdobrou o interesse de várias aldeias Guarani formarem os seus corais, e posteriormente gerou a produção do primeiro cd gravado, já mencionado acima, o *Ñande reko arandu*. Como continuidade deste projeto foi criado o Instituto Teko Arandu, tendo em sua direção Adolfo Vera Mirim e assessoria de Mauricio Fonseca, um não indígena do Programa Comunidade Solidária, que já mantinha vínculos com a comunidade Guarani desde os tempos do Intertribal, e depois ainda trabalhou pelo Cepam, e posteriormente no Conselho Indigenista do Estado de São Paulo (Macedo, 2012). Foi este instituto criado, o Teko Arandu, que encabeçou a gravação do segundo cd, que de forma mais ambiciosa contou com a participação de dez aldeias localizadas dentro do Estado de São Paulo e Rio de Janeiro, e reuniu cerca de 300 crianças. Logo inúmeras outras produções de CDs ocorreram, todas em parceria com não indígenas.

Não demorou muito para que outras bandas Guaranis se formassem para tocar outros gêneros musicais além dos "Corais Guaranis", animados com uma nova rede de contatos e parceria que se abriu dentro do processo de gravarem CDs, e impulsionados pela crescente acessibilidade à tecnologias[55] que possibilitam a gravação e produção musical, o cenário dos grupos de prática musical guarani foi ampliado com o surgimento de bandas de pop, forró, e rap. Hoje praticamente em quase toda Aldeia Guarani existe um grupo de forró ou de rap, em sua maioria feitos por Guaranis de idade de 17 anos à 45 anos. Nestas produções musicais existe uma maneira distinta de apresentar o que eles chamam de cultura Guarani, ampliando a idéia normalmente esperada pelos não indígenas de verem algo fantasiado de "tradicional", as

[55] Devemos ter certa cautela na questão referente a "crescente acessibilidade à tecnologias", aqui não podemos isentar a problemática da discrepante condição de acesso que outros cidadão brasileiros tem às mesmas tecnologias. Entretanto foi neste primeiro momento, relatado acima, que a possibilidade de gravar um CD deixou de ser um mero sonho, para se tornar um fato palpável.

novas produções buscam afirmar o ser indígena e o ser contemporâneo trazendo uma nova estrutura de reivindicações que busca mostrar que o forrozeiro ou o rapper indígena é antes de tudo um indígena conhecedor do mundo não indígena e conhecedor dos seus direitos garantidos pela constituição.

Ataide, tecladista e líder da banda de forró Mullekes da Tribo, relatou que nos primeiros anos de produção de CDs existia uma idéia de ganhar dinheiro de forma significativa, fato que não demorou muito para ficar em uma posição de pequeno destaque dentro dos intuitos que incentivam a manutenção e permanência dos grupos musicais formados por Guaranis. Segundo ele, e em consonância com outros depoimentos de músicos Guaranis, a capacidade de estabelecer novas formas de relações com artistas não indígenas assim como a capacidade de atuar em vários espaços e consequentemente ampliar a capacidade de se fazer ouvir é atualmente o principal elemento que anima tais produções.

Assim somos lançados em duas questões interessantes à serem trabalhadas que são justamente a problemática da rede de relações geradas por grupos de prática musical e sua atuação dentro de uma localidade assim como o forjamento da mesma.

2. Relações geradas pelo fazer musical

Desta maneira minha preocupação não anula a música produzida pelos Guaranis, mas da ênfase aos fluxos e redes de contatos propiciados pelo fato de se produzir uma banda. É com a atenção nesta busca dos Guaranis de transformar a prática dos grupos musicais e da música produzida por eles em agenciadores que auxiliem em demandas e anseios das comunidades, que sou impelido a pensar a articulação das comunidades com um quadro de implementação de distintas políticas afirmativas e eventos efervescentes de vários movimentos sociais.

Como afirma Tiago de Oliveira Pinto, na apresentação da revistausp de 2008, cuja edição é dedicada à etnomusicologia (Oliveira, 2008); *os estudos etnomusicológicos atualmente podem ser entendidos como os estudos do ser humano e de sua produção sonora.* Ao dar atenção ao estudo dos distintos modos do homem fazer e significar os sons por ele produzidos damos ênfase ao estudo do fazer musical e da criação que dai surge, o olhar se insere em primazia nas reflexões ligadas à redes de relações sociais ou culturais, na busca de entender essas relações entre o homem e o som em, e com, outras culturas.

Definições de etnomusicologia como a de Jeff Todd Titon (Titon, 1992) que afirma que a etnomusicologia é *the study of people making music*, são úteis em um contexto atual

onde a mudança musical se acentua drasticamente. Os contatos entre diferentes músicas, como algo inerente a qualquer tempo da humanidade, entra em uma outra escala de distancia e velocidade de fluxo, com vetores cada vez mais múltiplos.

Em 1998 Chistopher Small traz estas questões de forma bem precisa para o fazer musical, desenvolvendo o conceito de "Musicking". A força deste conceito se dá pelo fato dele abranger um espectro que transcende o tocar a música, neste conceito outros elementos se fazem presentes com igual valor. Assim "Musicking" engloba toda a atividade que envolve ou se relaciona com o fazer musical ou com a música em si, indo para além do *the study of people making music* de Titon, pois aqui, ouvir um mp3, ajudar organizar uma apresentação, e qualquer outra atividade que impulsione a vivencia musical surge com "musicar". Desta maneira não existe a exclusão de produtores musicais, organizadores de festivais de música, trocas de arquivo musical, entre outros exemplos de atividades onde pessoas se engajam em um processo interativo ligado à produção e a experiência de vivenciar a música. Segundo sua própria definição:

> To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance (Small, 1998 p. 8).
>
> The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: relationships between person and person, between individual and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world (Small, 1998, p. 13).

Ao utilizar o conceito de "musicking" criado por Small, damos mais atenção à um processo "musicar" do que ao objeto "música", e assim, com o foco no processo da atividade musical e nas relações geradas a partir dela, colocamos o fazer musical em um espaço central na mediação de interações socais, fator notado pelos Guaranis como crucial para o fortalecimento da causa indígena.

"Hoje não existe tanto a vontade de produzir o CD, o fato de podermos postar pela internet e divulgar o trabalho por mp3 compartilhados por grupos de Whatsapp, já funciona para conseguirmos divulgar o nosso trabalho e crias espaços para tocar." Nesta afirmação

de Leozinho, tecladista da banda Os Mullekes da Tribo, notamos como vontade do registro sonoro reside mais nas potencialidades agenciadoras dele (GELL, 1998, 1999), do que no seu formato em si.

A potencialidade das relações sociais travadas pelos grupos de prática musical Guarani reside, segundo os músicos, no aprendizado de como utilizar as tecnologias, assim como, no aprendizado de como funciona o sistema federativo brasileiro, para desta forma utilizar os instrumentos possíveis para suas reivindicações. Sem deixar de lado outro importante espaço que se gerou que é uma *rede indígena de comunicação* (GALLOIS e CARELLI, 1998), que cada vez mais revela a expectativa dos indígenas por participar da rede global de comunicação.

O caso da formação dos Brô Mc's, principal banda de rap Guarani da atualidade, mostra a força dos contatos vinculados pela música. Lentamente no final da década de 90 o rap de Dourados já mantinha um cenário musical ativo, entre as principais bandas que floresceram neste contexto estava a banda Fase Terminal. Higor, vocalista da banda e atual produtor dos Brô Mc's, em 2006, em um evento do Rumos Itaú Cultural, no anfiteatro da Universidade Federal de Grande Dourados – UFGD, conhecereu o palestrante Pablo Capiné, coordenador do "circuito fora do eixo", que apresentou à ele seu amigo Linha Dura, coordenador da CUFA, Central Única de Favelas, organização nacionalmente reconhecida, criada a partir da união entre jovens de várias favelas do Rio de Janeiro, que tem como principal fundador e organizador o conhecido rapper MV Bill. Deste encontro surgiu a sede da CUFA, em Dourados, aberta por Higor em 2007, que logo começou a intensificar os encontros entre grupos e bandas da cidade, assim como desenvolveram oficinas da Break, basquete de rua, e de rimas.

[56]

[56] Estudante indígena na Aldeia Bororó, em Dourados.

Higor, representando a CUFA, foi convidado para trabalhar em parceria, com um grupo de acadêmicos da faculdade de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, nas escolas da periferia da região. Procurando criar uma desconstrução de alguns pré-conceitos vinculados ao hip-hop. Após uma série de oficinas Higor foi chamado para assistir uma pequena apresentação na Escola Municipal Indígena Tengatuí Marangatu, onde ele tinha feito um dos encontros. Chegando lá ele ouviu um rap feito pelos futuros Brô Mc's intitulado "vida na aldeia", que trazia versos em português e em Guarani. Vendo a potencialidade dos jovens Guaranis, assim como notando uma originalidade em haver letras cantadas em língua indígena, e sabendo da inexistência de algo parecido no Brasil, Higor convida os jovens indígenas para fazerem uma participação no segundo Cd do Fase Terminal, como relata Bruno Verón, vocalista dos Brô Mc's ao jornal online DouradosNews[57]:

> *Nesta época o grupo não tinha nome ainda. E nós fomos apresentar na escola, o Higor estava lá e viu nossas músicas. Ele convidou a gente para fazer participação no Cd deles e nós fomos. A gente não tinha condição de sair daqui da aldeia para Dourados, então nós fomos a pé mesmo, saímos da escola e fomos, isso é que era vontade de gravar!*

Após essa parceria, os laços se estreitariam mais entre os quatro jovens indígenas e Higor. Com o termino da banda Fase Terminal, Higor se torna produtor dos Brô Mc's, que tem seu primeiro cd gravado pela CUFA em 2010, e recebe uma grande atenção entre o meio do hip-hop, banda cujo nome atualmente ecoa para além do território nacional.

Quando estava em campo, na aldeia de Jaguapiru, acampado a casa de Bruno Verón, surgiu em sua mão uma câmera Canon top de linha, que deve valer atualmente em torno que 15 mil reais. Talvez nem o terreno com sua casa, onde estávamos, tenha esse valor. Ele veio me mostrar a câmera ao ver a minha, bem menos valiosa, e ficamos muito tempo juntos trocando informações de como manuseá-la. Após muito tempo tomando tereré, e conversando sobre gravações de áudio, programas de editar, gravadoras locais e estúdios, tomei fôlego para perguntar: "E aí meu irmão, e essa câmera nervosa, da onde surgiu?!". Logo Bruno me respondeu: "É de um suíço, gente boa pra caramba, deixou com nois aí, até ele voltar, parece que volta ano que vem... falou que é pra gente ficar usando a vontade". O suíço no caso é Yann Gross, fotografo e jornalista suíço, que assistiu ao filme "Terra Vermelha", e por achar quase exagerado a questão apresentada no filme fez uma pesquisa na internet e constatou o quanto é real a realidade drástica dos Guarani Kaiowa no Mato Grosso do Sul. Nesta pesquisa acabou conhecendo o trabalho dos Brô Mc's. Yann foi então a um festival de documentários

[57] http://www.douradosnews.com.br/especiais/entrevista/em-entrevista-bro-mc-s-fala-da-vida-na-aldeia-o-indio-movimenta-o-bolso-do-patrao-la-fora.

em Genebra, e assistiu ao documentário "A sombra de um delírio verde", documentário de 2012, dirigido por An Baccaert, Cristiano Navarro e Nicola Mu, que recebeu o prêmio Margarida de Prata, e no qual aparece Bruno e Klemerson Veron, Mc's dos Brô, cantando um trecho da música "No Yankee". O jornalista conversa com o organizador da mostra, decidido a estabelecer um contato com o grupo. Foi direcionado para Bélgica para falar com um outro jornalista que tinha contatos no Brasil, este lhe passou o contato do CIMI, Conselho Indigenista Missionário, que por sua vez lhe passou o telefone de Higor e em 2013, lá estava Yann Gross, que ficou quase um ano em Dourados, e desde então mantém regular visitas à aldeia, dando cursos de mexer em câmeras, procurando fazer clipes da Banda, assim como um documentário, além de levar muitas imagens e informações sobre os Kaiowa, para diversos países da Europa.

As bandas Guaranis são unânimes em afirmarem constantemente que a presença dentro das redes digitais são fundamentais, justamente para propiciar encontros, que muitas vezes eles não sabem ao certo no que vai dar, mas, mesmo assim, vêem nestes encontros, espaços onde pode florescer possíveis potencialidades para o grupo. Rompendo um silêncio sobre a questão indígena no país, a linguagem musical é fundamental para, quando inserida nestas redes digitais, abrir conexões para o diálogo entre pessoas, funcionando como um fio condutor de fluxos informacionais levando sua fala e eles próprios para lugares nunca antes imaginados.

Se em 2008, nem bicicletas os jovens indígenas tinham para gravar junto ao extinto grupo Fase Terminal, e pouco saiam de sua reserva, em 2010 já fizeram uma turnê no Rio de Janeiro, onde Clemerson viu pela primeira vez o mar, e guarda até hoje a água de Ipanema em uma garrafa pet.

Em 2016, eles já nem sabem mais quantas vezes viajaram, já participaram do programa Altas Horas, já foram pro programa da Xuxa e tocaram na posse da presidenta Dilma Rousseff.

Está rede de contatos que gera uma troca de informação politicamente estratégica aos Guaranis molda também amizades, parcerias, e como vimos, aumenta a capacidade de trânsito dos Guaranis e de sua manifestação sonora. Assim está trama de relações e conhecimentos molda uma localidade *suigeneris*, ao qual pretendo falar a seguir.

[58]

3. Localidades e ampliação do espaço sônico Guarani

Trabalhar com termos como local, espaço, território, é uma questão delicada devido o caráter polissêmico destas palavras. Assim se torna necessário esclarecer melhor conceitualmente o que estou compreendendo como localidade. Sigo a linha proposta por Veit Erlmann (ERLMANN, 1998), onde a noção de localidade não deve ser atrelada à rigidez, ao contrario ela encaminha para uma instabilidade positiva de contínua transformação, viva para as realidades dadas. No caso específico das bandas Guaranis estas redes de relações propiciadas pelo fazer musical moldam uma localidade enviesada no ponto de encontro e no sentimento reverberando de acordo com a proposta estipulada por Appadurai (APPADURAI, 1996). Estas relações sustentam estes "mundos artísticos" (BECKER, 1982), que geram e fortalecem parcerias e moldam locais. No caso Guarani os gêneros musicais executados por eles indicam um espaço efetivo onde eles se reconhecem. Os gêneros tocados por eles são justamente o rap e forró, gêneros musicais típicos dos áreas periféricas onde eles se encontram atualmente e onde tecem diariamente relações com outros cidadãos que também vivem sob uma condição social bem próxima.

O número de bandas que produzem musicas como forró, rap, sertanejo e pop é muito grande na atualidade. Temos por exemplo na região de Dourados, Mato Grosso do Sul, os Bro Mc's, grupo de Rap Guarani, os Jovens Conscientes e um cantor de Pop Romântico, o Kiki, que recentemento gravos um funk em Guarani. Em Pariquera Assu – Vale do Ribeira/SP, temos dois grupos de Forró, os Mulleques da Tribo e a dupla Jessaka e Nhamandu. Na aldeia Krukutu localizada dentro da cidade de São Paulo temos o Negão, um jovem músico que faz

[58] Klemerson em sua casa com sua esposa e seu filho.

Rap e Reagge, e finalmente no Estado do Rio de Janeiro existe um grupo de forró em Niterói, os Mulleques da Pisadinha, estes são os grupos com quem mantenho mais contato.

[59]

Estas bandas ampliam a localidade Guarani em diversos sentidos, pois conseguem transitar nas proximidades onde eles vivem, criando relações com estúdios de gravação, com os vizinhos e com pequenos locais onde se apresentam, se inserem também em espaços culturais, muitas vezes bem longe da onde morram, que permite a concretização de apresentações com um público maior e onde outras bandas, não indígenas, também se fazem presentes, assim como se fazem presentes na internet.

As bandas que cruzam estrada para show's são sempre extremamente orgulhosas de terem tocado em lugares longes, evidenciam que estão levando o seu cantar. Mesmo este cantar sendo um forró e seu teclado elétrico de plástico, ao invés do bastão ritualístico, noto que se faz presente aqui as observações feitas por Garlet:

> [...] ao caminhar e dizer sua palavra ritualizada, os Mbyá fundam seu mundo e podem ampliar constantemente seu território. Desta forma, a palavra (proferida e ritualizada) e o movimento (caminhar, partir para outro espaço) podem ser tomados como elementos culturais eficazes tanto na afirmação da identidade como de resistência às preções interétnicas (1997:190).

Só conhecendo o mundo do "branco" e sendo conhecido neste mundo que é possível afirmar sua identidade de forma efetiva o atual contexto. Assim, a prática de se esconder, se fazer desapercebido, - notada nos primeiros estudos sobre os Guaranis - mudou para o se fazer visto. No se fazer visto que intensificou contatos, parcerias e amizades com não

[59] Jonny, jovem músico Guarani.

Guaranis, que moldou novas localidades onde os Guaranis se fazem presentes, que brotou o conhecimento deles sobre o funcionamento deste outro mundo – o mundo burocrático administrativo da República Federativa do Brasil. Assim, do não compreender o que é um Estado, do menosprezar o Estado, ou do lutar contra o Estado, das tentativas de barricadas, ou represas, que visam não deixar o fluxo passar, surge agora, como conhecimento adquirido entre outros fatores, por estes músicos que cruzam longas jornadas e travam diálogos com as mais distintas pessoas de diversos lugares, uma estratégia da inclusa. A inclusa, é justamente a técnica que permite que em uma represa os barcos passarem quando necessário. Assim o fluxo, inevitável deste contexto social e histórico ao qual estamos todos imersos, se torna mais controlável. Estes músicos são também pesquisadores, estudam este mundo outro, estudos que encaminham para uma nova estratégia, onde se busca influenciar o Estado, e não lutar contra ele, as bandas guaranis são parte de uma pesquisa deles sobre "nosso" mundo e apontam para uma intensa e significante participação política, por parte dos Guaranis, que reside justamente na ampliação de sua localidade através da música.

Referências

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

BECKER, Howard. *Art Worlds.* Berkley/London: University of Califórnia Press, 1982.

ERLMANN, Veit. How Beautful Is Small? Music, Globalization and Aesthetics of the Local. In: *Yearbook for Tradicional Music, vol. 30, 1998, pp. 12-21.*

GALLOIS, Dominique Tilkin & CARELLI, Vicent. "Índios eletrônicos": a rede indígena de comunicação. In: *Antropologia artes humanidades,* n.2, São Paulo: Pletora, 1998, pp.26-31.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press Inc., 1998.

GELL, Alfred, "The Thecnology of Enchantment and The Enchantment of Thecnology*"* In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams* by Alfred Gell, London, Athlone, 1999.

MACEDO, Valeria Mendonça. "Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da "cultura" e o se fazer ouvir nos corais guarani".IN: *Revista USP*, 2012.

PINTO, Thiago de Oliveira. "apresentação". *Revista USP, 2008.*

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

PROCESSOS CRIATIVOS E ARTIVIMOS FEMINISTAS ANTI-RACISTAS E DECOLONIAIS DE ASÈ

Laila Rosa
Universidade Federal da Bahia
Escola de Música/PPGMUS/PPGNEIM
Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA)
Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros
lailarosamusica@gmail.com

Iuri Passos
Mestrando de etnomusicologia - PPGMUS
Universidade Federal da Bahia
Projeto Rum Alagbè
iuripassos@yahoo.com.br

Adeline Seixas
Projeto Rum Alagbè

Brenda Silva
Projeto Rum Alagbè
brendamonteiro2106@hotmail.com

Daniela Penna
Universidade Federal da Bahia
Projeto Rum Alagbè
danipenna10@gmail.com

Resumo: Apresentamos reflexões sobre nossa experiência de trocas e processos criativos para a gravação e posterior performance da trilha sonora autoral para o desfile *Asè*, de Carol Barreto, que através de seu trabalho de viés colaborativo, feminista e anti-racista, vem atuando nacional e internacionalmente por uma estética e produção de conhecimento que desafiam padrões estabelecidos pela lógica capitalista do sexismo, do racismo e da branquitude no que se refere ao corpo, padrões de beleza e desqualificação teórica e política do campo da moda. O desejo que nos mobiliza é de compartilhamento musical, político, afetivo e de *Asè*.

Palavras-chave: Processos criativos – Artivismo feminista anti-racista- Decolonialidade.

Abstract: This paper focuses on creative processes related to our composition and performance for a Fashion Collection by Carol Barreto, designer and black feminist activist whose work is based on a collaborative and anti-racist approach in Bahia, Brazil and Worldwilde. Her work presents an aesthetics that challenges capitalist, sexist and whiteness related to embodiments and beauty patterns, including a theoretical and political depreciation of Fashion as knowledge. Our desire here is based on our desire of sharing music, politics (of affect), regarding the sacred *Asè* perpective.

Keywords: Creative Processes – Feminist and Anti-racist Arctivism – Decoloniality.

Abrindo os trabalhos: *Laroyê-Mojubá!*

Apresentamos aqui um compartilhamento que nos é muito valioso, pois diz respeito a nossas implicações subjetivas (e portanto, igualmente políticas) em relação às dimensões do sagrado e do musical de matriz africana e autoral numa junção que é movida por e retroalimenta um artivismo feminista anti-racista, através da criação musical e da performance. Aqui estão nossas trajetórias diferenciadas (e desiguais) a partir dos marcadores sociais de gênero, raça, classe social e sexualidade que nos contemplam (branca, negra, classe média, classe média baixa, acadêmica, secundarista e heterossexual, num recorte geracional entre 16-40 anos) e que passeiam por corpos e subjetividades forjadas por histórias de vida igualmente distintas. Contudo, trazemos um encontro que se dá pela militância a partir da música e da etnomusicologia feminista anti-racista (WONG, 2006) no campo do Modativismo, como Carol Barreto[60] reivindica sua atuação (BARRETO, 2016).

Para trilhar essa rota musical, política e humana, passeamos 1. pelo Projeto Rum Alagbè; 2. pela Coleção *Asè*, da Designer de Moda feminista negra Carol Barreto que, com seu trabalho que conceitua como Modativista, já ganhou as passarelas e espaços de debates feministas negros em Dakar, Paris, Angola, Toronto e Chicago e, por fim, 3. pela trilha sonora criada exclusivamente para a Coleção *Asè*, concebida e dirigida por Laila Rosa em colaboração com Iuri Passos (idealizador e coordenador do Projeto Rum Alagbè) e suas alunas Adeline Seixas, Brenda Silva e Daniela Penna, que culminou numa performance do Teatro Castro Alves, em dezembro de 2016, em Salvador, numa formação musical de voz, violino elétrico, bases pré-gravadas, atabaques e gã.

A ideia é refletir sobre como os processos criativos e as materialidades musicais presentes englobam as categorias teóricas e políticas de gênero, raça e religiosidade de matrizes africanas (candomblé e umbanda) enquanto categorias musicais, elaborando um artivismo feminista anti-racista, afinal, "raça é signo" (SEGATO, 2005) presente cotidianamente nas histórias de vida das pessoas negras e, sobretudo das mulheres negras, quando fazemos o recorte de gênero e classe social.

[60] "A estilista Carol Barreto, oriunda Recôncavo Baiano, sempre esteve atenta às temáticas relacionadas ao seu pertencimento e ancestralidade, expressando-as a partir de uma linguagem arrojada e futurista na tentativa de quebrar os estereótipos ligados à imagem das mulheres negras. (...) Professora de cursos de graduação e pós-graduação em Design de Moda e docente do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade da UFBA, a designer transita entre a atuação acadêmica, o trabalho criativo e a administração da marca que leva seu nome e pensamento político."(Reis, 2016).

1. Rum Alagbè: *"elas podem tocar atabaque?"*[61]

Era uma vez um encontro de sábado onde meninas e mulheres iam aprender a tocar os sagrados (e interditos) atabaques no histórico e centenário Terreiro do Gantois[62], em Salvador, BA:

> *É manhã de sábado, por volta das 8:00 horas, a aula está marcada para começar as 8:30 horas, e elas sempre fazem questão de chegar mais cedo. Temos a necessidade de pegar os atabaques para levar para o local da aula. Essa rotina é feita todas as aulas e lá estão elas: os instrumentos de percussão já são pesados para os homens, porém esse motivo não as preocupa. Na maioria das vezes percebo que os meninos deixam os mais pesados para elas carregarem, embora isso tudo pareça um teste de resistência que elas conduzem com naturalidade e vontade de aprender. Essa garra faz parte da natureza dessas mulheres. Noto que elas estão determinadas e para mim elas são especiais. Isso mesmo, especiais, é assim que eu as chamo. Em todos os momentos fico pensando por que elas querem fazer parte deste contexto, sem ao menos ter a possibilidade de tocar nas festas? Qual seria a real motivação de dominar um instrumento que por mais 200 anos foi tocado só por homens.* (Barros, 2016, p. 8).

Quem fala é Iuri Passos, mestrando em etnomusicologia da UFBA e Alagbè[63] do Terreiro do Gantois, idealizador do projeto Rum Alagbè, que desde 2001 ensina os ritmos sagrados de matrizes africanas a crianças e jovens da comunidade, sem restrição de gênero, afinal, o mesmo, que cresceu no Terreiro, localizado no bairro da Federação, onde reside até os dias de hoje, reconhece que

> *As mulheres sempre tocaram no terreiro do Gantois, embora não fossem os atabaques: Mãe Menininha tinha uma cabaça que acompanhava ela nas festas, com esse instrumento ela puxava as músicas antes dos Alagbês começarem a tocar, dando o ritmo da cantiga. Egbomí[64] Delza, por sua vez também seguia este mesmo exemplo com a cabaça, principalmente nas obrigações fúnebre, já egbomí Cidália fazia questão de ensinar os Alagbês mais novos tocando na cabaça ou no Gan. Desta forma, está mais do que provado a importância das mulheres no aprendizado dos músicos, na religião do candomblé. E é justamente dessa origem que provem o projeto Rum Alagbê, com a força das mulheres do Gantois*. (BARROS, 2016, p. 3)

O projeto Rum Alagbè tem surpreendido não somente a comunidade artística soteropolitana, mas, sobretudo, a comunidade religiosa do tradicional candomblé, na medida que tem formado meninas e mulheres percussionistas que dominam profundamente o universo dos atabaques e padrões rítmicos sagrados das 3 principais nações religiosas

---

[61] Título do artigo de autoria de Iuri Passos (2016).

[62] "O Terreiro Ilé Iyá Omi Asé Iyamasé, oriundo do Ilé Asé Airá Intilé (Candomblé da Barroquinha), conhecido popularmente como Terreiro do Gantois, foi fundado em 1849. O nome Gantois deve-se ao antigo proprietário do terreno, o traficante de escravos belga Édouard Gantois, que arrendou as terras a Maria Júlia da Conceição Nazareth, a fundadora do Candomblé do Alto do Gantois. O espaço encontra-se em uma área no alto de uma colina, inicialmente cercada por um bosque de difícil acesso, o qual servia inclusive para proteger o local da perseguição policial existente na época."(Barros, 2016, p. 2).

[63] "Alagbê significa mestre dos atabaques ou responsável pelos cantos e toques no Candomblé". (Passos, 2016, p. 2)

[64] "Egbomí é um adepto do candomblé que já cumpriu o período de iniciação (Iyao) na feitura de santo, já tendo feito a obrigação de sete anos, odu ejé". (Passos, 2016, p. 3)

presentes na Bahia.[65] Este não deixa de ser um aspecto intrigante para muita gente: a aproximação das mulheres ao universo percussivo sagrado de matriz africana, destacado pelo próprio Iuri (2016, p. 6). [66]

Se retomarmos a constatação inicial de Iuri sobre os protagonismos musicais das mulheres no candomblé de modo geral e, na música, especificamente, podemos compreender, de um lado, como uma aproximação que não está normalmente acessível para as mesmas. Ao mesmo tempo, podemos pensar nesta aproximação, ainda que feita por jovens que não são do candomblé, como uma possibilidade de "retorno" para este protagonismo político e cultural, de algum modo, visto que boa parte é de jovens negras. Logo, o projeto elabora, através do ensino do atabaque, estratégias de um duplo enfrentamento por parte destas jovens: de gênero e racial, sobretudo, intrínsecas às estratégias comunitárias ancestrais, no âmbito dos terreiros de candomblé, historicamente liderado por mulheres negras na Bahia, sendo Mãe Menininha do Gantois, uma de suas lideranças de maior projeção.[67]

> Funcionando como verdadeiras escolas, as comunidades-terreiros educam as novas gerações na cultura dos antepassados, na preservação da memória do grupo, na prática da solidariedade, da ajuda mútua, do respeito aos mais velhos, da tolerância religiosa e racial, da cura dos males do corpo e do espírito. (THEODORO, 1996, p. 70)

2. Coleção *Asè*: *"eu abro a nossa gira com Deus e Nossa Senhora..."*[68]

Asè, em Iorubá, ou *axé*, em português ou Iorubá regionalizado, consiste num princípio teológico central que significa "fundamento" e pode ser compreendido, num sentido abrangente, como energia/força vital que está presente em praticamente toda a dimensão do

---

[65] 1. Ainda que estejamos lidando com um contexto diaspórico afro-brasileiro, a divisão das matrizes africanas em 3 principais referências ou nações étnicas continuam sendo pertinentes, ainda que não se confirme uma descendência em termos de nacionalidade, e sim, em termos espirituais. Helena Theodoro (1996, p. 62) estabelece a seguinte classificação: "De maneira geral, podem ser apontadas como religiões negras: o culto Nagô (proveniente da Nigéria, implantado pelos iorubás e seus descendentes, de língua iorubá – chama as forças da natureza de orixás); O culto jeje (proveniente do antigo Daomé, implantado por descendentes da família real do Abomey, pelo fon ou mina, de língua jeje – chama as forças da natureza de voduns); o culto Banto (proveniente de vários países: candomblé congo, candomblé angola, omolokô, candomblé de caboclo, umbanda, jarê, etc – chama as forças da natureza de inquices)."

[66] É importante ressaltar que, embora Salvador e a Bahia como um todo, seja uma referência percussiva de projeção internacional, há uma forte invisibilização da atuação das percussionistas de modo geral. Com raras exceções de grupos exclusivamente formado por mulheres, o caso da Banda Didá, que pode ser considerada como a banda feminina do grupo Olodum, com mais de 20 anos de (r)esistência.
https://www.facebook.com/bandadida/

[67] "Em fevereiro de 1894, no Centro Histórico de Salvador, nasceu Mãe Menininha do Gantois. Foi à quarta Iyálorixá do mencionado Terreiro e uma das mais conhecidas Iyálorixás brasileiras. Descendente de escravos africanos, ainda criança foi escolhida para cumprir com a sagrada missão de ser uma Iyálorixá, desenvolvendo um importante trabalho religioso e social." (Barros, 2016, p. 2).

[68] Ponto de abertura de Umbanda.

sagrado no contexto do candomblé, da umbanda e demais religiões relacionadas às referências sagradas de matrizes africanas. Para Helena Theodoro,

> A fé na religião é o grande apoio da mulher negra; seu axé. Sua atuação na comunidade se completa com sua força espiritual, trabalhada nas comunidades-terreiros que se apoiam na concepção de tradição nagô sobre o universo e as pessoas. (THEODORO, 1996, p. 61).

E é celebrando a fé na espiritualidade de matriz africana que abrimos nossa gira com um hino da Umbanda, pois Carol Barreto tem uma aproximação religiosa declarada com o universo da Umbanda e faz questão de tecer esse diálogo entre as diferentes referências de sagrado de matrizes africanas e afro-brasileiras no seu trabalho *Asè,* coleção que levou para as passarelas de Luanda (2016), com o mote que é ressaltado por Juci Reis (curadora da coleção), como uma coleção marcada pelo "Protagonismo das mulheres negras" (REIS, 2016).

> A Coleção Asè, da designer Carol Barreto explora o universo estético e religioso das mulheres negras, conformando um olhar acerca da cultura popular e as relações de gênero e raça no Brasil. O tema central da coleção está relacionado aos "sujeitos protagonistas" e "grupos subalternizados" trazendo assim implicações diretas para a representação social e identidade. (...) Carol explica que: "A Coleção Asè vem para manifestar o protagonismo das mulheres negras nas religiões de matriz africana. Mulheres negras que nos espaços religiosos têm garantido o seu protagonismo e autonomia, diferentemente do lugar de subalternidade que muitas ocupam cotidianamente e que nos impõe a luta constante contra o racismo". (REIS, 2016).

Pensamos no campo do sagrado como campo histórico, político e cultural de resistência e enfrentamento ao racismo, ao sexismo e lesbo-transfobias atravessadas pela colonialidade, pelo (trans)feminicídio e genocídio da população negra, debatidos no contexto baiano e nacional por Emanuelle Aduni Goes (2016)[69] e Diosmar Filho (2016), onde a violência e vulnerabilidade nos conduz para um olhar feminista interseccional de experiências vividas por mulheres negras (GÓES, 2016). Estas são vivenciadas através dos seus corpos, seja como cuidado espiritual, para aquelas que são de *Asè,* seja como enfrentamento estético (e sonoro) diante de padrões hegemônicos eurocentrados, racistas e sexistas, sobretudo no universo da moda e da sua cadeia produtiva, outro aspecto importante a ser destacado no trabalho de Carol Barreto, marcado pela interlocução e práticas colaborativas em toda a sua cadeia produtiva, com as sujeitas com as quais dialoga e trabalha, incluindo nossas parcerias no âmbito musical.

> *Os resultados e desdobramentos construídos nesse intercâmbio contribuíram a uma análise das relações de poder estabelecidas no campo das artes, modificando tais estruturas uma vez que uma mulher negra baiana foi protagonista de espaços de*

[69] "Evidenciando isso, o Mapa da Violência de 2015 mostrou que entre 2003 e 2013 as taxas de homicídio de brancas caíram de 3,6 para 3,2 por 100 mil – queda de 11,9% –, enquanto as taxas entre as mulheres e meninas negras cresceram de 4,5 para 5,4 por 100 mil, aumento de 19,5%." (Góes, 2016)

> *circulação de trabalhos artísticos usualmente excludentes para a população negra brasileira.* (...) *Assim, podemos ao mesmo tempo pensar o campo da moda como linguagem que se pretende universal, estereotipando grupos humanos com características e valores estéticos específicos, assim como também um campo de luta política. A simulação da neutralidade e da universalização é estratégica e está comumente pautada na ideia de perpetuação do cânone europeu em detrimento às demandas e questões políticas da diversidade da população brasileira nas nossas lutas descoloniais.* (LIMA, 2016, p. 3-4).

O corpo feminino negro descolonizado, portanto, é elemento central do axé. O corpo é sagrado, o corpo dança, o corpo é cuidado, banhado por folhas sagradas e axé. É no corpo onde orixá faz também sua morada, ainda que temporariamente.

> A cultura negra, ao valorizar o corpo, indica os cuidados que se deve ter com a cabeça e as demais partes que o compõem, além de utilizá-lo em sua relação com o sagrado e com o lúdico, numa visão filosófica, fisiológica e psicológica. (THEODORO, 1996, p. 77).

O corpo é também vestido de maneira específica com tecidos específicos, em momentos específicos. As vestes são sagradas. Este é o mote da Coleção *Asè,* a de celebrar as vestes sagradas de um corpo sagrado, ainda que historicamente subalternizado, o corpo das mulheres negras, reiterando protagonismos para além do estético.

3. Trilhando os caminhos sonoros do *Asè*: *celebrando nossos artivismos feministas do sagrado*

Premissa feminista 1:
O pessoal é político
Premissa feminista 2:
Nem toda política é feminista, mas todo feminismo é político
Premissa feminista 3:
Nem toda etnomusicologia engajada é feminista,
mas toda etnomusicologia feminista é engajada[70]

Assim como há a sacralidade do corpo, há a sacralidade do musical onde cada entidade, considerada como orixá, vodun, inquice, caboclo, pomba-gira, etc. possui seu repertório musical coletivo ou individual, bem como coreografias específicas, que não adentraremos aqui. Mas certamente, este corpo, vestido com determinada veste e vivenciando determinado repertório musical, dança determinada coreografia, apresenta um repertório gestual amplo, conforme o sagrado que nele se manifesta (SEGATO, 1999 e 1995). Por esta razão, as sonoridades escolhidas para compor a trilha da coleção dialogam com a esfera deste sagrado, mas não apenas em termos da presença das sonoridades, mas das suas protagonistas, com a presença das mulheres que acessam essa sagrado através da música.

Em novembro de 2016 fomos para o estúdio gravar um encontro de combinações

[70] (Rosa, 2016, p. 9).

musicais "simples": vozes, violino elétrico, trio de atabaques, gã e efeitos,[71] e igualmente ricas, por serem de um lado, marcadas pela complexidade timbrística, harmônica e rítmica do trio de atabaques (rum, rumpi e le), de outro, pela combinação inusitada com o violino elétrico. Foram levados por Laila os temas no violino elétrico, algumas mitologias dos orixás femininos, as Iabás (PRANDI, 2001) e o desejo de que tivéssemos as 3 nações sonoramente representadas. Iuri (direção musical da percussão e gã), Adeline, Brenda e Daniela, definiram quais seriam os 3 toques: 1. Savalu (jeje), por ser comum a vários vodunsi; 2. Daró (Ketu), por ser um padrão rítmico representativo do orixá feminino Iansã e 3. Barravento (Angola), por ser representativo da nação Angola e tocado "de mão" (sem os aguidavis/varetas).[72] Gravamos as percussões e, por fim, as vozes, violinos e sanfona em 1 das 3 faixas. Além da gravação, foram incorporadas ainda bases eletrônicas[73] e o hino da umbanda para "abrir" e "fechar" os trabalhos, pelo "axé" de sua presença na trilha e durante o desfile.

Importante ressaltar que esta se trata de uma produção musical artivista feminista e anti-racista elaborada por uma compositora em processo colaborativo com o Projeto Rum Alagbè, sujeitxs plenamente implicadxs com a dimensão do sagrado como marco conceitual e sonoro de *Asè e guiança* em nossa vidas e identidades. Engajamento presente em todas as dimensões da produção da Coleção e da trilha sonora que culminou na performance no Teatro Castro Alves, durante o projeto "Conversas Plugadas"[74], com modelos negras, com seus cabelos naturais em suas vestes de *Asè,* acompanhadas pela música de *Asè*, ao vivo, para um espaço lotado por pessoas, e sobretudo mulheres, majoritariamente negras que fizeram questão de ocupar aquele espaço normalmente marcado por uma hegemonia branca e de classe média de Salvador.[75]

---

[71] Gratidão ao nosso técnico de som, também percussionista e produtor musical, Alexandre Lins, que firmou parceria com o projeto na gravação, e a Luan Sodré que foi nosso técnico no dia da performance.

[72] A formação foi a seguinte: Brenda Silva e Adeline Seixas – Rumpi; Lé – Daniela Penna; Iuri Passos – direção musical da percussão e gan; Laila Rosa – violino elétrico e voz; Adriana Gabriela, Adeline Seixas, Brenda Silva, Daniela Pena, e Laila Rosa: trechos das mitologias das Iabás (orixás femininos); Jelber Oliveira – sanfona; Davi e Gabriel Penna – efeitos e vozes.

[73] Cuja funcionalidade é imprescindível dentro do contexto da passarela, atuando como um metrônomo, uma linha-guia para as modelos.

[74] "De volta a Salvador depois de viajar à Luanda, Angola para apresentar o desfile da Coleção Asè, Carol Barreto retorna ao TCA para o encerramento do projeto de design desenvolvido no Centro Técnico. A estilista foi convidada pela casa a integrar o projeto "Conversas Plugadas" que foi criado há nove anos pelo Teatro Castro Alves, com apoio da Secretaria de Cultura (Secult/BA) e Fundação Cultural do Estado da Bahia, com o objetivo de promover o intercâmbio entre a sociedade e profissionais de grande excelência no campo das artes. (...)"http://www.cultura.ba.gov.br/2016/12/12613/Conversas-Plugadas-apresenta-Carol-Barreto-

[75] https://www.youtube.com/watch?v=5NbGu1Vyz-0

4. Fechando os trabalhos com Asè

"Pode-se concluir, então, que na cultura negra, o som,
a palavra são elementos mobilizadores, que conduzem à ação,
que propiciam axé."
Helena Theodoro (1996, p. 63).

Fechando os trabalhos deste *xirê*, desta *gira* musical e sagrada, podemos compartilhar que a experiência da gravação e performance da trilha sonora de *Asè,* foi sem dúvida alguma, o fortalecimento de encontro de militâncias no campo do artístico, que englobou as linguagens da moda e da música, e também do campo da resistência política e cultural da dimensão do sagrado das religiões de matrizes africanas, em especial, do candomblé e da umbanda.

Todxs estamos, ainda que de modos diferenciados, ligadxs a este universo por caminhos específicos. É a partir deles que celebramos a ação que propicia o axé e a elaboração em cadeia de um artivismo feminista anti-racista fundamentado pela perspectiva dos feminismos decoloniais (CURIEL, 2010), pedagogia feminista e musical anti-racistas (hooks, 2013; ROSA e NOGUEIRA, 2015; ROSA e LIMA, S/D; ROSA et ali, 2016a) na "Cidade das Mulheres" (LANDES, 2002) onde sim, elas podem tocar atabaques e, deste modo, enfrentar o sexismo, o racismo, as lesbo-transfobias.

Acreditamos ainda que, ao trazer gênero e raça enquanto categorias musicais materializadas por corpos periféricos e subalternizados (em suas dimensões distintas e desiguais) no campo hegemônico e majoritariamente branco da moda, quebramos com os silenciamentos dos (trans)feminicídios e racismos epistêmicos, onde a produção de conhecimento de pessoas não brancas, não héteras e não cisgêneras continuam invisibilizadas no campo teórico da etnomusicologia. Seguimos portanto, nas dissidências e reXistências (VERGUEIRO, 2015; ROSA et ali, 2016; ROSA, 2016b).

Referências

BARROS, Iuri. "Elas podem tocar atabaque?". In: Anais do XII ENECULT. v.1, 2016. Pp. 1-12.

CURIEL, Ochy. "Hacia La construcción de un feminismo descolonizado." IN: Miñoso, Yuderkys Espinosa (org.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas Del feminismo latinoamericano.* Vol I. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. pp. 69-78.

FILHO, Diosmar. "Lanterna dos Afogados: Genocídio e Feminicídio negro." In: Correio Nagô. 2016. Disponível em: http://correionago.com.br/portal/lanterna-dos-afogados-genocidio-e-feminicidio-negro/ Acessado em 10 de outubro de 2016.

GÓES, Emanuelle Freitas. "Não Sou Uma Mulher? Mulheres Negras, Gente ou Bicho?" In: Blog População Negra e Saúde. 21/03/2016. Disponível em:

http://populacaonegraesaude.blogspot.com.br/2016/03/nao-sou-uma-mulher-mulheres-negras.html Acesso em 10.03.2017.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: *a educação como prática libertadora.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LIMA, Caroline Barreto de. "Coleção vozes: processos criativos sob a perspectiva do ativismo antiracista". Trabalho apresentado durante o "II Congresso Internacional sobre culturas: diálogos Brasil e Portugal", UFBA, Salvador, 14-15/11/2016. Pp. 1-11. Disponível em: https://www.academia.edu/31156121/COLEÇÃO_VOZES_PROCESSOS_CRIATIVOS_SOB_A_PERSPECTIVA_DO_ATIVISMO_ANTIRACISTA

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Juci. Coleção *Asè* - Angola International Fashion Show- 2016. Texto curatorial da Coleção. In: *Acho Digno: Revista Eletrônica.* Ano III. Edição março de 2017. Disponível emhttps://issuu.com/achodigno e http://www.palavrasenegrecidas.blogspot.com.br/

ROSA, Laila. O "Jambu treme!": estudos, fechações etnomusicológicas e a(r)tivismos musicais pioneiros e necessários da Amazônia. In: *Anais do II Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET*. Belém: Editora da UEPA, 2016a. Pp. 52-65. Disponível em: http://www.labetno.ufpa.br

_____.Música e violência: narrativas do divino e feminicídio. In: TAVARES, Márcia; SARDENBERG (orgs.). *Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento.* Coleção Baianas, NEIM. Salvador: EDUFBA, 2016b. p.293-326

ROSA, Laila; LIMA. Caroline Barreto de. "*"Falando em línguas"* da academia para o mundo: processos criativos como forma de produção de conhecimento feminista". Capítulo de livro. No prelo. Pp.1-22.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. "O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música." In: *Revista Vórtex*, v.3, n.2. Curitiba, 2015. p.25-56.

ROSA, Laila; SANTOS, Bruna; LIMA, Cristiane; VIEIRA, Thalita; CARVALHO, Ellen; LAGO, Jorgete. "Compondo trilhas para a construção de epistemologias feministas em música no Brasil." In: Alfrancio Ferreira Dias, Elza Ferreira Santos, Maria Helena Santana Cruz (organizadores). *Gêneros, feminismo, poderes e políticas públicas: investigações Contemporâneas - 19o REDOR: Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de estudos e pesquisas sobre mulher e relações de gênero* [Livro eletrônico]. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora, 2016. Pp. 3720- 3731. Disponível em: http://www.encontroredor.com.br/index.php

SEGATO, Rita Laura. "Raça é signo." In: *Série Antropologia.* vol. 372. Brasília, 2005. pp. 1-34.

_____."Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 28, 1999. Pp. 237-253.

_____.*Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal.* Brasília: Editora da UnB, 1995.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

THEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade: mulheres negras.* Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

V., Viviane (Viviane Vergueiro Simakawa). *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.* Dissertação de mestrado. Programa Multidisciplinar de Pós- Graduação em Cultura e Sociedade. Salvador: UFBA, 2015.

WONG, Debora. "Ethnomusicology and Difference." In: *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue, p. 259-279, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20174452 >. Acesso em: 24 set. 2012.

Ampliando o conceito de dança a partir do Maracatu de Baque Virado

Laís Salgueiro Garcez
UFF e FAV (colaboradora)
laissalgueiro@hotmail.com

Resumo: A partir da **dança do maracatu** apresento o conceito de ***dance/music form***, proposto por Yvonne Daniel como chave para compreensão da afro-diáspora e suas linguagens não verbais, que comunicam e organizam determinados **saberes corporificados.** Apresento um breve registro analítico de suas formas e frases coreográficas, concebidas principalmente a partir do **estilo** de Mestre Maurício, nos desafiando a perceber que os processos de aprendizado e transmissão de seus saberes não estão alheios ao contexto vivido.

Palavras-chave: dança do maracatu, *dance/music form*, saber corporificado.

Abstract: From the dance of maracatu I present the concept of dance / music form, proposed by Yvonne Daniel as key to understanding the Afro-diaspora and its non-verbal languages, which communicate and organize certain embodied knowledge. I present a brief analytical record of his forms and choreographic phrases, conceived mainly from the style of Master Mauricio, challenging us to realize that the processes of learning and transmitting his knowledge are not untied to the lived context.

Keywords: Maracatu dance, dance/music form, embodied knowledge.

A partir do Maracatu de baque virado[76] este trabalho percorre temas recorrentes na antropologia e na dança. Dois eixos transversais debatem sobre como Mestre Maurício Soares da Nação Estrela Brilhante de Recife reatualiza seus *saberes corporificados* e constrói sua pedagogia – que se contrapõe às visões ocidentais sobre dança, música e aprendizado – a partir de um *estilo* próprio. Será através da descrição dos movimentos da *dança do Maracatu* que poderemos aprofundar os eixos em debate: a contribuição do Maracatu para a revisão do conceito de dança, ampliando o seu significado e propondo o conceito *dance/music form* (Daniel, 2002); o caráter comunicativo e inter-relacionado do toque, da dança e do canto na performance do Maracatu como afirmação de uma cosmologia e visão de mundo afro-diaspórica.

A análise e descrição dos movimentos apresentadas aqui revelam como o conceito de dança se apresenta no campo. Neste debate, entendo que todas as danças comunicam um lugar político, de modo que não existe uma dança universal, mas existem danças, onde mesmo o

[76] O Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação são manifestações afro-brasileiras, também com influências ameríndias, que se originam em Pernambuco e tem como marca principal os cultos religiosos às calungas – bonecas de madeira negras representantes de orixás e ancestrais – e o cortejo de carnaval com personagens que dançam numa corte negra e seus batuqueiros.

ballet clássico poderia ser compreendido como uma dança étnica. Joann Kealiinohomoku (2013) aponta as limitações das pesquisas antropológicas sobre formas não ocidentais de dança que usam o termo étnico para designar "danças primitivas". Ela argumenta que é redundante falar em dança étnica, pois todas as danças pertencem à um grupo determinado e não considerar o *ballet* clássico como uma dança étnica seria entendê-lo como paradigma de movimento – o que, ao meu entender, esconde grande etnocentrismo em relação às danças não ocidentais.

Poderíamos dizer, então, que a dança do Maracatu – que ora é apresentada como "dança pro Maracatu"[77] –, com seus gestos e sequências coreográficas expressa a cosmologia africana, onde o microcosmo da vida não se separa do macrocosmo. Ao performar ao som dos tambores os indivíduos se conectam num mesmo conjunto de acontecimentos, deixando seus planos sociais, culturais, raciais e econômicos sempre abertos para a transformação, alargando as motivações e sentidos para o ato de dançar.

Daniel (2005:52) nos aponta a característica de "multivocalicalidade" das performances de matriz africana, ampliando o conceito de dança e música. De acordo com ela:

> A dança e a música na diáspora africana são "multivocalic". Dança e música se comunicam através de múltiplos canais de sensores e, assim, contêm, simbolizam, e emitem muitos níveis de significados...Esta busca de sentido se estende desde as visões dos criadores e intenções dos artistas, passando pelo conteúdo e contexto de atuação, até os participantes ou membros da audiência, e, geralmente, toda a comunidade social[78].

A dança do/pro Maracatu localiza-se no trânsito intenso que vivem as culturas afro-diaspóricas. A expansão dos grupos de Maracatu[79] possibilita a multiplicação de oficinas, shows e cortejos com integrantes das Nações. É nesse contexto que Mestre Maurício sai de sua comunidade e percorre anualmente a região Sudeste para ministrar aulas de dança. Neste processo interativo novos sentidos vão sendo agregados ao corpo e à dança de acordo com os contextos vividos seja na Nação, no período do carnaval ou nas oficinas. Encontra-se a "multivocalidade" da performance do Maracatu e, logo, é revisado o próprio conceito de dança.

A partir da perspectiva do Mestre,

---

[77] Mestre Maurício usa a preposição "para" em uma de suas entrevistas fazendo um paralelo e ao mesmo tempo enfatizando diferenças entre dançar para o candomblé e dançar para o Maracatu.

[78] Todas as traduções são minhas.

[79] Salgueiro (2013) explica como os Grupos de Maracatu são considerados "não originais" pois não têm relação direta e ancestral com calungas ou um terreiro de candomblé. As Nações de Maracatu afirma politicamente o lugar de tradicionais.

> A dança do Maracatu é um dos órgãos que precisa tá sempre junto... Se o Maracatu não tiver dança... então, não é um Maracatu, porque todo ritmo precisa de dança. A performance do Maracatu se constitui, portanto, como um *saber* que rompe fronteiras, não apenas entre espaços geográficos e significados simbólicos, mas também na relação comunicativa entre toque, dança e canto. As sensações oriundas da experiência de girar retualizam o sentido de dançar para o performer ao lado de outros corpos. Os giros, por suas vezes, respondem aos toques dos tambores e à "toada[80]" cantada.

Dunham (1982:59) define a "*danse-collé*" como uma massa compacta que engendra coesão social enquanto que, ao mesmo tempo, os impulsos gregários e recreativos e os desejos de externalizar e compartilhar experiências desenham um conjunto de pessoas juntas. Como numa "*danse-collé*", num cortejo de Maracatu seja em Recife ou no Rio, a dança se remete às histórias, memórias e sensações coletivas e individuais, desperta a atenção ao ritmo dos corpos que dançam, cantam e tocam; ao coro - que responde ao entoar do mestre; às pisadas fortes dos pés no chão - como se fossem as baquetas tocando um tambor. Experimenta-se a sensação de ser um coletivo direcionando as ações individuais para o sucesso deste.

Assim, no que concerne à *dança do Maracatu* torna-se impossível compreende-la separando dança da música, do canto e do contexto experimentado. Tal perspectiva seria insuficiente, podendo reproduzir a dominação epistemológica ocidental – que concebe corpo e mente, dança e música de maneiras distintas e alheias ao contexto de execução – sob as epistemologias de matriz africana. Sobre isso, John Blacking diz que

> a dança, como fenômeno humano não pode ser propriamente entendida fora dos contextos de uso e dos mundos conceituais de seus praticantes. Isso requer que a dança seja estudada transculturalmente, através das "linguagens" cotidianas de diferentes culturas... Rudolf Laban ou Alan Lomax... são apenas etnoteorias que devem ser consideradas, igualmente, em conjunto com a etnoteoria de outros povos. (Blacking, 2013: 85).

Tal debate também é feito entre os etnomusicólogos, ao apontarem as limitações do conceito ocidental de música e sua ineficácia na análise das músicas de matriz africana, muitas vezes descontextualizadas e reduzidas à sua notação musical.

Daniel (2002:23), ao estudar as performances afro-americanas propõe, portanto, chamá-las de *dance/music form*. A autora afirma que tanto a dança quanto a música são centrais para a compreensão da vida afro-americana, reforçando que estas se conectam com diversas dimensões da vida social.

Desse modo, nestas performances o *locus* privilegiado de produção de saberes e de relações de

[80] "Toadas" ou "loas" são os nomes dados às cantigas de Maracatu.

comunicação é o corpo, seja cantando, dançando ou/e tocando. Tavares (1984:76) define o *saber corporal* como

> uma enunciação em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos que são elaborados das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas.

Seguindo esta perspectiva, o conceito de *saber corporificado* reforça a unicidade entre corpo e mente e o caráter encarnado/*embodied*[81] da vida e de saberes cotidianamente apreendidos. Através da sua concepção de dança, Mestre Maurício organiza uma visão de mundo própria (*embodied)*, que não está deslocada da sua realidade presente nem da sua ancestralidade.

A participação em oficinas e cortejos conduzidos pelo Mestre Mauricio revela como a noção de dança é constituída diferentemente da concepção oriunda das aulas clássicas, com alongamentos e percepções individualizadas do seu estado corporal. Por exemplo, no início de uma de suas oficinas ele abre uma roda e aciona a via espiritual para a conexão consigo mesmo.

Ele pede *"Concentração espiritual",* pede para *"Abrir nosso coração para aproveitar os poucos minutos de trabalho..."*. E após entoar a reza católica de Ave Maria, faz menção à Dona Joventina e Dona Erundina[82] e seus respectivos orixás Iansã e Oxum.

Após, inicia o movimento corporal dizendo *"A partir do momento que faz praparapapa já tá pedindo pros dançarinos começar a movimentar"*. A onomatopeia "*praparapapa"* vem acompanhada pelos gestos das mãos como se tocasse o tambor. Dessa maneira, a linguagem verbal somada às onomatopeias, às movimentações corporais (linguagens não-verbais) e também às bases culturais religiosas do mestre, compõem a gramática de ensino e aprendizado deste *saber corporificado*, organizando uma pedagogia própria.

Ao ser perguntando como aprendeu a dançar ele nos diz:

> As minhas técnicas de dança eu posso dizer que quem me ajudou a desenvolver as minhas técnicas de dança foi Dona Joventina e Dona Erundina... e também geralmente a *convivência*, porque quando vocês vêm de raízes do candomblé...nossas veias começam a ferver com os tambores tocando. E foi daí... a *experiência* também assistindo o desfile de Maracatu... e do samba que também, querendo ou não, é uma dança de negro. Então, fazendo a mistura de samba junto com o Maracatu foi que conclui tudo... (silêncio). Foi a essência de tudo. (Grifos meus, entrevista realizada em fevereiro de 2012).

[81] Para a discussão sobre corpo, corporeidade e a noção de *embodied* ver Csordas (2008), Salgueiro (2013).
[82] 7 Calungas protetoras da Nação Estrela Brilhante de Recife.

Esta fala apresenta que a forma primeira de aprendizado se dá na convivência cotidiana, na relação com os ensaios de sua Nação, o carnaval, rituais religiosos... Sinaliza, portanto, que *"não há construção de saber desvinculado da noção de experiência em constante processo"* (Acselrad, 2015: 295).

No entanto, ao surgir a demanda de outras camadas sociais, raciais e econômicas por tal conhecimento, emerge a necessidade de reorganizar a maneira de transmiti-lo, distanciando- se, por ora, do contexto cotidiano e dos dilemas vividos pela Nação e moradores de sua comunidade e organizando uma forma de ensino-aprendizado que liga o contexto de origem - enraizado nos corpos - ao de novos encontros. Assim que, a partir do momento em que o Maracatu de Baque Virado se internacionaliza, o processo de ensino-aprendizado passa por dilemas que transitam entre o debate da manutenção e transformação de saberes. Mesmo sabendo que o conceito "tradicional" nos remete a um processo cultural sempre em renovação, o Mestre é considerado a figura "original" – no seu termo político –, a transmitir tais conhecimentos.

Portanto, ao formalizar suas "aulas de dança" ele afirma seu lugar histórico e político, reforça sua identidade, legitima o seu processo de aprendizado e, ao mesmo tempo, revisa-o, abrindo- se à uma criatividade própria na construção de estratégias pedagógicas – de acordo com o novo contexto (Acselrad, 2015).

Durante suas aulas o mestre pede, entre falas e gestos, que os batuqueiros comecem a tocar; sinaliza para que as dançarinas(os) prestem atenção, fazendo os movimentos e pedindo que estes sejam repetidos. De acordo com o espaço e com o contexto, Mestre Maurício organiza as pessoas em bloco (um atrás do outro), em roda, ou em cortejo - um atrás do outro, caminhando enquanto dançam. Em sua percepção espacial, a própria roda pode se tornar um cortejo como no caso em que ele diz *"Estamos em círculo com a frente pra dentro",* e ele vira pro lado e segue dizendo *"começa o cortejo"*.

A organização da gestualidade na dança do Maracatu também é fundamental para que se reconheça a dança, e mais ainda, o *estilo* do mestre. No debate sobre a relação entre "estrutura" e "estilo", Adrienne L. Kaeppler (2013) diz que *"o estilo é a forma de executar [to perform] –, ou seja, de realizar ou incorporar a estrutura"*. Para a autora o "estilo" se relaciona tanto à maneira de um grupo quanto de um indivíduo de dançar, ao observa-lo pode-se compreender a estrutura da dança.

Ao recorrer à noção de *dance/music form* de Daniel (2002) para entender a performance do Maracatu, percebe-se que a estrutura por onde ela transita é marcada por

conceitos incorporados das tradições de matriz africana. No entanto, cada Nação carrega seu *estilo* – ou como dizem os próprios maracatuzeiros, os seus "sotaques".

No caso de Mestre Maurício, a dança expressa tanto o *estilo* da Nação quanto seu *estilo* pessoal. Ao vivenciar as aulas percebe-se a atenção que é dada ao modo como o corpo deve executar a dança, aos sons dos tambores, descobrindo seu próprio *estilo*.

> Pés – pés não arrastados e em diálogo com a marcação do baque[83];
>
> Braços – no máximo na altura do ombro, não podendo ultrapassar o rosto, de forma que não atrapalhe a visão com as mãos no rosto e impeça de ver a pessoa ao seu lado, na hora de girar;
>
> Olhar – no giro, o olhar acompanha os ombros, junto com a expressão facial que traz um sorriso. Para o mestre – no caso de um cortejo, quando a percussão vem atrás de quem dança –, os dançarinos devem sempre olhar para frente, para o público, jamais devem virar o corpo e olhar para trás, para ver os batuqueiros, dando as costas para a audiência. Além disso, o olhar tem como função não esbarrar na pessoa que dança ao lado;
>
> Postura – ao dizer a *"a postura é importante para todos os personagens que a gente fizer dentro de Maracatu"*, parece que o Mestre se refere à verticalidade do corpo, com o peitoral imponente, os olhos atentos e o sorriso no rosto. Dessa maneira, se adquire o estado corporal necessário para a experiência do personagem e sua dança.

Complementa à sua dança a imagem da *"borboleta batendo as asinhas"* – metáfora para a expressão do seu *estilo*; e acrescenta: *"dançando no ritmo compassado"* – discurso relacionado à "estrutura" das performances de matriz-africana caracterizadas como *dance/music form*.

Para ensinar os movimentos da *dança do Maracatu*, são organizadas categorias corporificadas, ou seja, formas de movimento que constituem sentidos próprios, expressos por um corpo em movimento – onde os movimentos são formas corporificadas de pensar, o que Sheets-Johnstone (1999) chama de *"thinking in movement"*. Tais formas, por suas vezes, podem se desdobrar em frases coreográficas que se encharcam de emoções que emergem da experiência do dançarino e cruzam estilo e estrutura.

Parafraseando Laban (1978), na dança, a forma são os gestos, posturas, passos, que o corpo desenha no chão e no ar, e que contêm um ritmo próprio. No caso da *dança do Maracatu*, entendo que suas duas principais formas (ou categorias corporificadas) são o *passo básico* e o *gingado*.

Ao compreender o Maracatu como uma *dance/music form,* essas categorias corporificadas e seus desdobramentos em frases coreográficas, explicitam, a meu ver, que o

[83] Toque (ou baque) básico da alfaia.

eixo fundante para o sentido de seus movimentos é a comunicação entre corpos que dançam, cantam e tocam.

Veremos que os movimentos da dança constroem um diálogo com o baque, que segue a melodia da toada. No caso da Nação Estrela, Mestre explica

> Estamos trabalhando a Nação Estrela Brilhante, por isso somos conhecida como baque trovão azul. Todas as toadas nossas pedem uma viradazinha, e essa viradazinha acompanha a melodia. [A "viradazinha" no tambor corresponde à "giradazinha" na dança.]

O *passo básico*, sempre citado pelo Mestre, é a maneira como nomeia os movimentos dos pés e de acordo com ele é o primeiro movimento à ser aprendido, sendo a base para desenvolver a "giradazinha" (giro). Soma-se ao *passo básico* os cuidados que foram destacados com os pés, os braços, postura, olhar e mãos.

Tal forma é demonstrada e apreendida pelos alunos a partir da repetição e mimese. O *passo básico* alterna o pé que inicia o movimento de acordo com o número de vezes que a célula rítmica do tambor é realizada. No entanto, o pé que inicia segue a primeira e mais grave batida da alfaia – no caso da marcação. A compreensão corporificada do *passo básico* se dá basicamente na atenção aos tambores graves. Dessa maneira, quando estes "dobram" ou "viram", entende-se que é o momento de girar *("pede a giradazinha")*, e quando estes voltam para a marcação, o dançarino retorna ao *básico*, encaixando seus pés no tempo forte da célula rítmica.

Em ocasião de dançarmos a toada "Cheguei meu povo", Mestre Maurício demonstra na letra, nos pés e nas mãos (fazendo gestos como se tocasse tambor) o momento da "virada". Entendido onde o tambor marca e onde o tambor vira, a dança segue alternando o *passo básico* e o giro, de modo que *"tem que fazer essa giradazinha e volta pro básico"*.

Mestre Maurício destaca que no *"trabalho com o corpo"* tem que ter o *gingado* – algumas vezes referenciado como *"molejo"*. Em ocasião de sua aula com o CD da Nação Estrela Brilhante de Recife, Mestre Maurício destaca: *"O gongê é que pede mais gingado ainda pro corpo"*. Em outros momentos fala: *"é o básico gingando o corpo"* – fazendo referência à forma do *passo básico* associada à sua compreensão do que é *gingado.*

Dessa maneira, o *gingado* apresenta-se como a segunda categoria corporificada elencada neste trabalho e que, como o *passo básico,* mantém a sua relação fundamental com o ritmo, podendo ter ênfases distintas de acordo com o andamento da orquestra percussiva. Para o mestre, o *gingado* é descrito como o *"jogo dos ombros"*.

Outras literaturas atentam para o conceito de ginga – que pode facilmente ser

correlacionado ao de *gingado* –, como uma maneira não-verbal de comunicação, atrelada à (auto)percepção da organização corporal. Para Tavares (1998) ter *ginga* é ter uma noção de ritmo, de balanço além de ser um modo como os sujeitos da afro-diáspora se entendem no mundo e se relacionam com seu cotidiano.

Passo básico e *gingado* somado à relação com os tambores são, portanto, o chão para o desenvolvimento de frases coreográficas. Vale ressaltar o sentido deslizante da palavra coreografia já que para o Mestre não há coreografia na *dança do Maracatu*. No seu sentido, coreografar contrapõe-se a ter uma dança com *estilo* próprio, pois *"nenhum dançarino dança igual"*. Aqui uso a noção de frase coreográfica ao me referir à sequências de movimentos codificados.

Ao ensinar a "*dança de Oxum*" e "*dança de Iansã*", por exemplo, é acessado um repertório afro-religioso onde *"Oxum traz a beleza"* e *"Iansã espanta os eguns"*. Essas imagens se referem às qualidades desses Orixás, ensinadas no candomblé, e aos Orixás que cuidam da Nação e de seus ancestrais.

Tanto na toada de Iansã quanto na de Oxum, Mestre Maurício organiza a coreografia a partir da relação entre toada e percussão. Por exemplo, na *"Dança de Iansã":*

TOADA	PERCUSSÃO	DANÇA
Eloya, Eloya ô Eloya Obachirê Obachirê Loja Eloya ô	Baque de Afoxé / Afoxé do Estrela	Passo Básico
Ori balé Ori ô	Virada	Girada, gesto de mão e arrastada do pé

Segue-se o *passo básico* e quando entra a *"viradinha"* (virada), pede um *"molejinho"* (como o *gingado)* e uma *"arrastadazinha nos pés"* – diferenciando-se do *básico*; além da variação do movimento das mãos, fazendo menção aos gestos dos Orixás.

Preliminarmente, entende-se que a *dança do Maracatu* tem suas variações a partir da expressão gestual somada ao toque e à toada – como acontecem nas próprias danças dos Orixás nos terreiros de candomblé. Além disso, para a composição da performance do dançarino, este deve escutar os músicos e o mestre sem necessariamente olha-los, aguçando a percepção auditiva e rítmica – já que, em um cortejo, o que une o primeiro dançarino ao último é a música.

Braços, olhar e postura, *passo básico* e *gingado*, atenção aos tambores, ao apito, ao público e às variações dos baques, somam-se às memórias de Mestre Maurício, catalisando a sua performance como Baiana Rica[84]. Ele explica que *"ser a baiana rica é um compromisso sério de você defender um pavilhão e saber dominar a roupa que eu visto, a saia que eu visto, o sapato que eu danço..."*.

O Mestre destaca-se tanto pelo seu *estilo* de dançar e pelo reconhecimento conquistado fora dos muros de sua comunidade, quanto por sua história junto à Rainha Marivalda e Mestre Walter quando estes assumiram a Nação.

Sua performance, afinal, não envolve apenas o aprendizado transmitido em sala de aula, mas também uma forma de vida, modos de se colocar no mundo diante das suas condições sociais e culturais (envolvendo religião, por exemplo) e as histórias construídas ao lado de sua Nação. Portanto, realizar os giros ao soar dos tambores e pedir proteção à Dona Joventina fazem parte da composição e do contexto de sua performance como Baiana Rica durante o carnaval e como professor e Mestre nas oficinas.

Este ensaio apresentou o modo de transmissão de saberes não ocidentais no encontro entre comunidades periféricas e outros grupos socioeconômicos, e demonstrou a centralidade do dance/music form nas performances afro-diaspóricas.

Acredito que a compreensão da performance dos Maracatus Nação como uma *dance/music form* contribui para o exercício antropológico de compreender a diversidade cultural e os sentidos ("multivocalidade") da dança e música ao redor do mundo. Além disso, Daniel (2005:50) diz que *"As dance-music performance africanas têm sido incorporadas e transformadas ao longo dos séculos pelas mulheres e homens da diáspora africana"*. Este é o caso de Mestre Maurício que, ao construir sua vida pessoal e pública no candomblé e com sua Nação, não se desliga do contexto global-local em que vive, propondo de forma criativa – e sempre referido às suas vivências – maneiras de transmitir seus *saberes corporificados* – seja em salas de aula, numa conversa informal ou num cortejo de carnaval, tanto em Recife quanto em outros lugares. Assim deixa transbordar narrativas repletas de valores comunitários e o desejo profundo de ensinar e de girar o mundo com sua dança.

Referências

ACSELRAD, MARIA. Dança, corpo e cultura: uma proposta de diálogo entre o ensino

[84] A baiana rica é um dos personagens da corte das Nações de Maracatu, conhecida por seu luxo, por sua performance extravagante e por ser realizada por homens.

formal de dança na universidade e a transmissão de saberes nas danças populares e tradicionais. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da dança II Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da dança. Florianópolis: Insular, 2015.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da dança I. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.

CSORDAS, Thomas. Corpo/Significado/Cura**.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

DANIEL, Yvonne. Cuban Dance: An Orchard of Caribbean Creativity. In: SLOAT, Susanna. Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity. Gainesville: FL University Press of Florida, 2002.

_____. Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé. University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2005.

DUNHAM, Katherine. Dances of Haiti. UCLA Publication Services Department, 1983.

KAEPPLER, Adrienne. Dança e o conceito de Estilo. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da dança I. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013.

KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. In CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da dança I. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad.

Florianópolis: Insular, 2013.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Ed. Organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

SALGUEIRO, Laís. Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: os "trabalhos" de uma "nação diferente"**.** Dissertação de Mestrado, Antropologia, PPGA/ IFCH, UFF, 2013.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. The Primacy of Movement. Amsterdam: John Benjamins B.V, 1999.

TAVARES, Julio Cesar de Souza. Gingado and cooling out: The Embodied Philosophies of the African Diaspora. Tese de Doutorado, Filosofia. The University of Texas at Austin, 1998.

_____. Dança da Guerra: Arquivo-Arma. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasilia (UnB), 1984.

A etnomusicologia brasileira e os estilos participacionistas de pesquisa: diálogos decoloniais

Laíze Guazina
Universidade Estadual do Paraná
laizeg@yahoo.com.br

José Augusto Grassi Ignácio
Universidade Estadual do Paraná
agnes.ignea@gmail.com

Resumo: Este texto aborda aspectos de uma pesquisa em andamento, cujo tema trata das pesquisas participativas realizadas no âmbito da etnomusicologia brasileira. Nele buscamos refletir sobre as relações entre a etnomusicologia brasileira, a pesquisa-ação participativa influenciada por Paulo Freire e Fals Borda e a decolonialidade.

Palavras-chave: Etnomusicologia brasileira; pesquisa-ação participativa; decolonialidade.

Abstract: This paper is part of an ongoing research on participatory research in Brazilian Ethnomusicology. Its authors intend to reflect on the relationships on Brazilian Ethnomusicology, participatory action research influenced by Paulo Freire and Fals Borda, and decoloniality.

Keywords: Brazilian Ethnomusicology; participatory action research; decoloniality.

Este texto aborda parte de um processo de pesquisa[85] cujo objeto de estudo são as pesquisas participativas realizadas no âmbito da etnomusicologia brasileira. Um esforço inicial de compreensão deste cenário foi publicado em Guazina (2015), envolvendo as comunicações publicadas no Anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Dando sequência a este movimento inicial, mas com algumas mudanças de abordagem, nosso objetivo, neste momento, é traçar um breve mapa dos trabalhos de etnomusicologia publicados nos Anais dos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música e dos artigos da Revista Música e Cultura da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Buscamos mapear os textos que tenham vinculação declarada com

[85] Parte do material que compõe este artigo provém do projeto de iniciação científica "Etnomusicologia participativa no Brasil: um estudo inicial em publicações da ANPPOM", desenvolvido pelo estudante bolsista José Augusto Grassi Ignácio e realizado junto ao Programa de Iniciação Científica (PIC) da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná), sob orientação da Profª Drª Laíze Guazina. A bolsa de iniciação científica é garantida pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná, a quem agradecemos. A outra parte do material deste texto provém de uma pesquisa maior, que abriga o projeto de PIC, ligada à mesma universidade, denominada "Música, diálogo de saberes e participação: experiências latino-americanas", que é desenvolvida pela mesma professora. Devido a exigências burocráticas, José Augusto assina este artigo com seu nome de registro, mas trabalhos futuros poderão ser encontrados pela assinatura de Agnes Ignácio, nome assumido conjuntamente com sua identidade trans não-binária.

abordagens teórico metodológicas "participativas", "colaborativas" e/ou "aplicadas" no campo da etnomusicologia brasileira, com ênfase nas propostas participativas, dada sua relação direta com abordagens historicamente importantes no âmbito da pesquisa-ação na América Latina. Neste mapeamento, propomos analisar o cenário epistemológico, as estratégias metodológicas utilizadas, os temas abordados e as populações envolvidas nos trabalhos analisados.

Nosso trabalho objetiva, conjuntamente, empreender um esforço de compreensão sobre as contribuições latino-americanas e suas singularidades na formação das perspectivas participacionista das pesquisas etnomusicológicas brasileiras. Na prática, nosso interesse maior concentra-se prioritariamente nas contribuições do educador brasileiro Paulo Freire e do sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, especialmente a partir da década de 60, e suas conexões com os movimentos populares na América Latina, como a educação popular. Esses são elementos que não têm sido muito presentes nos textos etnomusicológicos brasileiros, mas que são centrais nos trabalhos dos autores e que os colocam no contexto dos debates decoloniais[86] latino-americanos e das epistemologias do sul (Santos e Meneses, 2103), como analisado por Mota Neto (2015) e Moretti e Adams (2011). Consideramos, portanto, aspectos como a geopolítica do conhecimento (Dussel, 1998) e a colonialidade do poder (Quijano, 2013).

Nosso mapeamento ainda está em execução. Sendo assim, neste trabalho, procuramos abordar parte do processo, explicitando a metodologia utilizada e compartilhando algumas das reflexões construídas até o momento.

O mapeamento em detalhe: aspectos metodológicos

Como abordado acima, estamos trabalhando na construção de um mapeamento sobre os trabalhos publicados nos Anais dos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), de 2006 a 2016, e da Revista Música e Cultura da Associação Brasileira de Etnomusicologia, de 2008 a 2014, que tenham vinculação declarada com abordagens teórico metodológicas participativas no campo da etnomusicologia brasileira. Realizamos, portanto, uma pesquisa bibliográfica, em que os textos em análise foram selecionados a partir de uma busca de termos-chave e da identificação de seu uso metodológico.

[86] Debates construídos no âmbito do programa de investigação da modernidade/colonialidade latino-americano, que envolve nomes como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel entre outros.

Os termos utilizados na busca foram: “aplicada(o)” “colaborativo(a)”, “participativo(a)”, “participante”, “pesquisa-ação”, “pesquisa ação”, “pesquisa participativa”, “pesquisa participante”, “pesquisa colaborativa”, “pesquisa aplicada”, “etnomusicologia participativa”, “etnomusicologia aplicada”, “etnomusicologia colaborativa”, “metodologia participativa”, “metodologia colaborativa”, “metodologia aplicada” encontrados em cada um dos textos de comunicações do Anais da ANPPOM e dos artigos da Revista. Apesar dos dois grupos de materiais serem de naturezas distintas, percebemos que os textos têm tamanhos aproximados (a maioria deles com não menos que 8 e não mais que 15 páginas), além de terem sido publicados em dois importantes meios de difusão das produções acadêmicas da área de etnomusicologia no Brasil.

Todos os termos foram localizados através da ferramenta de busca do programa Adobe Acrobat Reader (PDF). Foram descartados aqueles que não tinham relação com qualquer abordagem metodológica (por exemplo: as publicações em que o termo “participativo” aparece como adjetivo atribuído a um membro da prática musical estudada; e “participante” aparece como designação do indivíduo que compartilha a prática musical). Com o material resultante deste filtro em mãos, estão sendo realizadas as demais análises, que serão objeto de futuras publicações.

Ao todo, foram selecionadas 8 comunicações dos anais da ANPPOM e 5 artigos da revista Música e Cultura da ABET, em um universo de 254 textos (210 textos da área de etnomusicologia publicados nos Anais da ANPPOM, além de 44 textos da Revista Música e Cultura). Numa primeira mirada é possível identificar que, apesar de crescente, este tipo de pesquisa ainda tem um número reduzido de publicações no Brasil, tal como apontado anteriormente (Guazina, 2015).

Para a realização do levantamento e do mapeamento do conteúdo, elegemos o método arqueogenealógico proposto por Michel Foucault. A arqueologia propõe compreender como alguns discursos se legitimam e se consolidam por meio de regramentos produzidos socialmente para a formação de “verdades” em um dado momento e contexto. Foucault (2003, p.22) define o discurso como séries regulares e distintas de acontecimentos discursivos, homogêneos e descontínuos, que “são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. Segundo Foucault (2003, p.7), a genealogia propõe “uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto etc, sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história”. A relação entre arqueologia e

genealogia é assim estabelecida: "(...) a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade" (Foucault, 2003, p. 172). Como analisado por Fischer (2001, p.205), trata-se de "perguntar: por que isso é dito aqui, deste modo, nesta situação, e não em outro tempo e lugar, de forma diferente?", considerando que "as 'coisas ditas', portanto, são radicalmente amarradas às dinâmicas de poder e saber de seu tempo" (Fischer, 2001, p.204).

O método é útil por possibilitar a análise dos discursos - pensados como práticas - que compõem o material pesquisado, gerando um mapa aberto que permite entender alguns aspectos das pesquisas que utilizam as metodologias participativas na etnomusicologia brasileira. É portanto, um esforço de tecer a genealogia do tema e sua desnaturalização tomando emprestado a caixa de ferramentas de Foucault. A partir disso, buscamos seguir em busca outros diálogos, na direção das contribuições dos estudos decoloniais.

Reconhecemos a limitação de nossa abordagem, tendo em vista a abrangência e complexidade do assunto, bem como o fato dos textos analisados serem documentos curtos que não representam as pesquisas como um todo. Há sempre a possibilidade de que estratégias de trabalho, fundamentações teóricas ou efeitos na comunidade não terem sido descritos nas publicações por inúmeras razões e que outros elementos, não abordados nesta análise, também possam ter relevância para o debate sobre o assunto. Contudo, como a arqueogenealogia nos mostra, importa compreender como o objeto é abordado e compreendido. Além disso, é necessário considerar o conjunto de condições que permitem que um determinado objeto se torne objeto de conhecimento em um dado momento e lugar. Neste sentido, acreditamos que este estudo pode contribuir com a compreensão e o debate sobre o tema em foco.

Etnomusicologia brasileira e comprometimento social social

Para Lühning (2014), a etnomusicologia brasileira tem um conjunto de especificidades que permitem que seja assim identificada, diferentemente da etnomusicologia presente no hemisfério norte - países europeus e Estados Unidos. A autora aponta o crescimento constante da área no Brasil desde sua institucionalização na década de 90, acompanhado da presença de um diálogo constante com as práticas musicais em solo nacional, e a busca pelo desenvolvimento de conceitos próprios. Em constante aproximação com a antropologia, com grande diferenciação em relação ao folclore e significativamente influenciada pelas novas

políticas públicas específicas para a cultura, a etnomusicologia brasileira dialoga com as demandas da nossa sociedade. Conforme Lühning (idem), a pesquisa etnomusicológica se relaciona com novas exigências presentes na sociedade, como aquelas trazidas pela implantação das Leis 10.639/03 e 11.645/08, que estabeleceram o ensino da história e cultura afro-brasileira, africana e indígena, e a Lei 11.769/08, que estabeleceu o ensino de música nas escolas. Nesse conjunto de confluências, a etnomusicologia brasileira trava um rico diálogo com outras áreas de conhecimento. Conjuntamente, se caracteriza por um grande comprometimento social, com significativa inserção em contextos e debates presentes na sociedade brasileira, o que lhe confere um papel eminentemente político.

Lühning (2014) analisa a correlação entre as contribuições sociais e políticas da etnomusicologia brasileira e as posturas de responsabilidade e comprometimento presentes na atuação das/os etnomusicólogas/os. Ainda que não proponha realizar "propriamente uma reflexão sobre procedimentos metodológicos ou teóricos", a autora enfatiza a relação entre os tipos de pesquisas realizadas, a ação dos/as profissionais brasileiros/as e a atuação social da área no país.

> As posturas de responsabilidade e comprometimento nesta abordagem da etnomusicologia brasileira podem ser chamadas de etnomusicologia aplicada, participativa, dialógica, colaborativa ou então empirismo radical, mesmo que estes aportes teóricos/metodológicos possuam definições diferenciadas e possam ser percebidas ou defendidas como sendo diferentes entre si. Isso é apenas natural, pois todos eles sugiram [sic] em lugares geográficos e momentos temporais diferentes. Mas, o importante, a final [sic] é uma atuação socialmente comprometida através de novos processos dialógicos, colaborativos, não importando muito o termo que se aplica pois já temos muitos existentes (Lühning, 2014, p. 21).

Concordamos com a autora. Contudo, as abordagens citadas, como ela mesma afirma, possuem diferentes lugares e períodos de surgimento. Portanto, possuem diferentes propostas e resultam em diferentes implicações para os/as pesquisadores/as e participantes envolvidos/as. Afinal, como analisado por Haraway (1998), todo conhecimento é situado. Essa pluralidade também se expressa nos termos e em seus usos[87]. O perigo de uma compreensão homogeneizadora sobre estas perspectivas é esconder suas diferenças, contradições e até mesmo oposições. Vale observar a constância e o modo com que estas abordagens - participativas, colaborativas e aplicadas - têm sido descritas em muitos textos

[87] Importa considerar, baseado em um estudo anterior (Guazina, 2015) que, entre trabalhos publicados nos Anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia, existem indícios da existência de usos de tais termos de modo naturalizados, difusos ou apoiados em senso comum. Por observação é possível considerar que esta não é uma realidade apenas brasileira.

etnomusicológicos: em conjunto, no plural e situadas histórica e epistemicamente notadamente a partir etnomusicologia do hemisfério norte.

Nossa opção pelo estudo a partir dos termos e sua vinculação com a metodologia provém da compreensão sobre a inseparabilidade entre modos de fazer e pensar, e deles com aspectos sociais, culturais e históricos de cada contexto e momento.

Epistemes em traçado arqueogenealógico

A definição de etnomusicologia aplicada[88], conforme descrito por Harrison e Pettan (2010, p.1), foi construída colaborativamente pelo Grupo de Estudos sobre Etnomusicologia Aplicada do International Council for Traditional Music (ICTM), em 2007, durante a 39ª Confererência do mesmo Conselho, ocorrida na Áustria. A saber: uma "abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que estende a meta acadêmica usual de alargar e aprofundar o conhecimento e a compreensão em direção à solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos." Conforme a mesma publicação (idem, p.2), o supracitado Grupo de Estudos "defende o uso do conhecimento etnomusicológico para influenciar a interação social e o curso de mudança social."

Apesar do engajamento proposto pela definição de etnomusicologia aplicada, conforme Cambria, Fonseca e Guazina (2016, p.58), a etnomusicologia aplicada costuma ter um foco de ação muito local, limitado, de curta duração e em que os projetos "podem não confrontar diretamente a subjacente (e mais ampla) condição de subordinação e de opressão que as pessoas com quem trabalham vivenciam na sua vida cotidiana". Conforme os autores e a autora (idem, p. 58), a etnomusicologia aplicada

> (...) como um campo específico, é proeminente principalmente na América do Norte onde trabalha com minorias étnicas de sociedades multiculturais. Somente na última década, etnomusicólogos de outros países começaram a adotar este tipo de trabalho, adaptando-o à suas realidades locais. (...) Alguns etnomusicólogos europeus (especialmente do Leste) estão recentemente consolidando um tipo de trabalho aplicado que lida, entre outras coisas, com minorias em situação de guerra e de exílio, promovendo uma abordagem mais engajada politicamente e colaborativa (ver Harrison, Mackinlay e Pettan, 2010).

De qualquer modo, é consenso na etnomusicologia, não apenas no Brasil, que ações de colaboração entre pesquisadores/as e "pesquisados/as" surgem desde os primórdios da

[88] A controvertida noção de uma pesquisa "aplicada" (que teria função "prática" e demandaria uma "aplicação"), que se estabelece em oposição à pesquisa "básica" (sem necessidade de "aplicação" "prática" para geração de resultados), já foi debatida e refutada por muitos/as autores/as e em várias áreas. Na etnomusicologia, também ocorrem muitos posicionamentos de refutação – posição com a qual concordamos -, como demonstrado por Harrison (2012; incluindo Araújo, 2008, e Hofman, 2010, ambos citados por Harrison, 2012).

área, com diferentes perfis. Um exemplo é o trabalho da antropóloga Alice Cunningham Fletcher (1838–1923).

Conforme analisado por Cambria, Fonseca e Guazina (2016), no caso do Brasil, é praticamente impossível abordar de modo resumido o que tem levado a etnomusicologia brasileira a engajar-se em propostas participativas e colaborativas. Os/a autores/a abordam, ainda, o fato de que uma relação de colaboração pode significar coisas diferentes e, em seus trabalho, os/as etnomusicólogos/as acabar por estabelecer laços estreitos que geram diferentes modos de colaboração e que podem perdurar por longos períodos. Como citado no mesmo trabalho, este é o caso das relações de colaboração estabelecidas, durante décadas, entre Rafael de Menezes Bastos e Anthony Seeger, respectivamente, com os índios Kamayurá e Kïsêdjê.

Contudo, ao considerar as contribuições da arqueogenealogia, da geopolítica do conhecimento (Dussel, 1998) e a colonialidade do poder (Quijano, 2013), certamente não poderíamos considerar tais experiências e processos de "aplicação", "colaboração" e "participação" como homogêneos, equitativos ou provenientes de um desenvolvimento linear de tais práticas. Ainda que existam semelhanças e porosidades entre essas abordagens, parece ser necessário compreendermos mais profundamente sobre suas diferenças, conexões e fronteiras em aspectos como: dimensão ética, resultados práticos e estratégias metodológicas utilizadas.

Este é um debate que se aproxima daquele realizado no terreno da etnografia há bastante tempo. Convém observar com Araújo (2009, p. 175-176) que

> (...) a ênfase da etnomusicologia, desde seus primórdios, e por quase todo o século XX (hesito, talvez sem motivo, em estender a afirmativa até os dias de hoje), no estudo de "sistemas musicais" exóticos foi produto de seu próprio enclausuramento em ideologias e quadros teórico-metodológicos forjados em centros financeiro-industriais cosmopolitas, assim sendo também, mais que apenas uma ênfase estratégica, sua dependência ideológica em relação a impressões relativamente superficiais extraídos de observações empíricas de campos simbólicos. Com ênfase em tais princípios e procedimentos dispensava-se pouca ou nenhuma atenção aos interesses políticos e/ou materiais embutidos nos processos em questão, implícita ou explicitamente tomados como ausentes ou irrelevantes em formas sociais primitivas, não industriais ou não capitalistas.

Cambria, Fonseca e Guazina (2016) analisam algumas diferenças, conexões e fronteiras ao questionarem as relações estabelecidas entre os/as etnomusicólogos/as, as pessoas participantes das pesquisas e o conhecimento produzido por elas nas pesquisas. Para os/a autores/a, essas relações podem ser organizadas em três tendências principais: a primeira tendência é a de estudos "sobre" as pessoas (trabalhos com perfil acadêmico/teórico) e a

música que elas fazem; a segunda é caracterizada pelo uso do conhecimento acumulado "para" elas (trabalhos "aplicados" ou "práticos"). Contudo, conforme apontado no mesmo trabalho, uma terceira perspectiva tem ganhado força e visibilidade na última década, como alternativa às outras duas, caracterizada pela proposta de produzir o conhecimento "com" as pessoas das comunidades estudadas. Tal perspectiva ampara-se nas formulações de Paulo Freire e, de modo mais geral, na pesquisa-ação participativa, a qual assume o diálogo e a colaboração como bases para um conhecimento engajado social e politicamente, que tem a mudança social como objetivo último e que busca estabelecer as relações entre pesquisadores/as acadêmicos/as e participantes (comumente referidos/as como "pesquisadores/as não acadêmicos/as") a partir da concepção sujeito/sujeito (e não mais sujeito/objeto).

Paulo Freire e Orlando Fals Borda são suportes fundamentais no desenvolvimento da pesquisa-ação participativa em suas duas principais vertentes, conforme analisado por Gajardo (1999): a educativa (Freire) e a sociológica (F. Borda). Fals Borda é especialmente importante porque desenvolve a Investigación Acción Participativa (IAP), cujas várias formas de expressão são denominadas por Gajardo (1999, p.23) de "estilos participacionistas de pesquisa". A partir de certo momento, Fals Borda passa a considerar o trabalho de Paulo Freire uma das bases da IAP (Mota Neto, 2015). Ambos são profundamente vinculados às experiências dos movimentos populares e suas lutas emancipatórias, e à educação popular. São essas vinculações, conforme apontado por Mota Neto (2015) e Moretti e Adams (2011), que os inserem nos debates da decolonialidade e das epistemologias do sul.

Também podemos incluir outros aspectos significativos que nos levam a compor essas reflexões, como a constante presença do pensamento de Frantz Fanon nos trabalho de Freire e a conexão com o pensamento dos povos indígenas e campesinos nos trabalhos de Fals Borda. Conforme afirmamos antes, esses são elementos comumente pouco tratados nos estudos que têm se ocupado das propostas participativas no campo etnomusicológico, mas que são importantes nas propostas dos dois autores.

Segundo Moretti e Adams (2011, p. 455-456),

> Na lógica do norte, os marginalizados da sociedade, alvos de pesquisas porque eram vistos como problema para a sociedade, passaram a ser estudados com vistas à adoção de estratégias mais eficazes de controle coercitivo sobre eles, resultando em seu apaziguamento e na sua acomodação. Para termos uma ideia, foi no contexto do pós II Guerra Mundial que as ciências sociais, específicamente a pesquisa e a difusão da ideologia desenvolvimentista e de dominio militar em diversos países, se converteram numa efetiva arma de dominação no século XX, principalmente do imperialismo estadunidense. (…) Contudo, diferente do uso hegemônico da pesquisa, surge na América Latina, juntamente com outras forças (filosofia da

> libertação, sociologia crítica, teologia da libertação, movimentos sociais etc.), um novo paradigma que inverte a questão. Para este, a força transformadora está nos oprimidos, que são portadores de outro modelo de sociedade que garanta a igualdade a todas as pessoas. Orlando Fals Borda (1971, 1976) defende uma luta comum em favor de sociedades libertadas da opressão através da subversão moral , da crítica ao colonialismo intelectual, da democracia radical e da investigação-ação participativa (IAP), conhecida no Brasil como pesquisa participante. Propôs uma pesquisa com os objetivos de fortalecer a resistência e a insurgência, através de uma metodologia participativa embasada numa ótica crítica do modelo social vigente, desde o sul. Portanto, Fals Borda sustenta uma ciência popular distinta da ciência hegemônica (Fals Borda; Mora-Osejo, 2004).

Considerações finais

É necessário considerar que as pesquisas aplicadas, participativas e colaborativas não podem ser percebidas de modo homogêneo, inclusive no campo etnomusicológico. Além das aproximações entre tais abordagens, existem diferenças entre posicionamentos sociais, políticos, metodológicos e epistêmicos que as constituem historicamente e nas práticas atuais.

A partir das reflexões desenvolvidas no trabalho, é possível considerar a possibilidade da existência de um determinado *ethos* envolvido na produção do conhecimento a partir da pesquisa-ação participativa latino-americana, que se expressa na etnomusicologia brasileira. Existem evidências que nos levam a supor que a etnomusicologia brasileira tem uma profunda densidade social e política não porque desenvolve uma "etnomusicologia aplicada" proveniente dos países europeus e EUA. Mas porque carrega consigo e exerce perspectivas no âmbito das epistemologias do sul, influenciadas pelas lutas emancipatórias, que se expressam e constituem os estilos participacionistas de pesquisa. Vale lembrar que, no levantamento realizado por Guazina (2015), sobre textos publicados nos Anais dos Encontros Nacionais da ABET, o termo metodológico mais comum encontrado foi: "participativo/a".

Certamente poderá ser enriquecedor se conseguirmos ampliar este debate e mapear mais adequadamente os elementos que o constituem. Mota Neto (2015, p.15), nos lembra que,

> de acordo com Mignolo (2007), é preciso traçar uma genealogia do pensamento decolonial, no sentido de recuperar, na história das populações e culturas colonizadas, estas práticas epistêmicas decoloniais, ou seja, conhecimentos que surgiram como contrapartida e resistência à matriz colonial de poder, desde o início do processo colonizador, mas que foram soterrados pelo eurocentrismo epistemológico.

Há muito a ser pesquisado e tantos outros elementos a serem considerados neste debate. A pesquisa-ação participativa parece ser um marcador teórico-metodológico e epistêmico fundamental no engajamento social e político presente na etnomusicologia brasileira. E, mais além, parece ser um caminho profícuo para o desenvolvimento de

contribuições cada mais em sintonia com as realidades das pessoas, desenvolvendo alternativas mais equitativas e democratizantes junto "com" elas.

Referências

ARAUJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. In: *Diversidade & Diversidade,* n. 4 jan/jun. 2009.

CAMBRIA, Vincezo; FONSECA, Edilberto, GUAZINA, Laize. "With the People": Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology. *The World of Music New Series.* Vol. 5 (2016) 1, p. 55-80.

FISCHER, Rosa M. B. Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de Pesquisa*, n. 114, p. 197-223, novembro, 2001.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

GUAZINA, Laíze. Etnomusicologia, política e debate social: contribuições para um estado da arte da etnomusicologia participativa no Brasil. *Anais do VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. UFSC, Florianópolis, de 25 a 28 de maio de 2015.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: the Science Question in Feminism the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*. 14, p.575-599, 1988.

HARISSON, Klisala. Epistemologies of Applied Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, Vol. 56, No. 3 (Fall 2012), pp. 505-52

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. In: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches.* UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LÜHNING, Angela. Temas emergente da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. *Música em Perspectiva*. V.7, n.2 (dez. 2014). Curitiba: DeArtes, 2014. P. 7-25.

MORETTI, Cheron; ADAMS, Telmo. Pesquisa Participativa e Educação Popular: epistemologias do sul. Educação e Realidade. Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 447-463, maio/ago. 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>

MOTA NETO, João C. *Educação popular e pensamento decolonial latino-americano em Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Belém, 2015.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2013. 1,9MB; Epub.

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2013. 1,9MB; Epub.

TITON, Jeff T. Applied Ethnomusicology: A Descriptive And Historical Account. In: PETTAN, Svanibor; TITON, J. T. (Ed.). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxfor University Press, 2015.

O ESTABELECIMENTO DO BAIÃO INSTRUMENTAL, ATRAVÉS DO "DELICADO", NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1950

Leonardo Bodstein Benon
PPG Música em contexto – UnB
leobenon@yahoo.com.br

Ricardo José Dourado Freire
PPG Música em contexto – UnB
freireri@unb.br

Resumo: O baião se tornou febre no Rio de Janeiro no fim dos anos 1940. Luiz Gonzaga foi o responsável pela adaptação estética do gênero de modo a garantir uma assimilação mais fácil por parte da população urbana da antiga Capital Federal e, posteriormente, de todas as regiões do Brasil. Waldir Azevedo lançou o *Delicado*, baião instrumental, no fim de 1950. Este baião quebrou inúmeros recordes de vendagens tanto na esfera nacional quanto na internacional, se mantendo como a música popular instrumental brasileira mais gravada no exterior até os dias de hoje. Esta pesquisa busca levantar provas de que o *Delicado* tenha sido um agente de suma importância para a popularização do baião, aproximando os artistas e os ouvintes do Rio de Janeiro e posteriormente de todo o Brasil àquela novidade nordestina. Para tanto, foi utilizada a pesquisa no acervo fonográfico do Instituto Moreira Sales atrelada a referenciais literários e midiáticos sobre o período em que foi lançado o baião na era dos discos de 78 rpm.

Palavras-chave: Baião, Luiz Gonzaga, Waldir Azevedo.

Abstract: The baião became a fever in Rio de Janeiro in the late 1940s. Luiz Gonzaga was responsible for the aesthetic adaptation of the genre in order to guarantee an easier assimilation by the urban population of the old Federal Capital and, later, of all the regions of Brazil. Waldir Azevedo launched the Delicado, instrumental baião, in the end of 1950. This baião broke countless records of bandages in the national as well as the international sphere, maintaining itself as the most popular Brazilian instrumental music recorded on the exterior to the present day. This research seeks to provide evidence that the Delicado has been an agent of great importance for the popularization of the baião, bringing the artists and listeners from Rio de Janeiro and later from all over Brazil to that northeastern newness. In order to do so, we used the research in the phonographic collection of Instituto Moreira Sales, linked to literary and mediatic references about the period in which the baião was released in the 78 rpm era.

Keywords: Baião, Luiz Gonzaga, Waldir Azevedo.

O rítmo baião foi descoberto pela mídia radiofônica do Rio de Janeiro na segunda metade da década de 1940. A região Nordeste já o conhecia há tempos, principalmente nas zonas rurais. Luiz Gonzaga foi a peça chave para a popularização em território nacional deste

gênero musical que lhe reconheceu, no princípio da década seguinte, como o Rei do Baião, alcunha que nunca mais seria desvinculada de seu nome, além disso o legado cultural de Gonzaga foi considerado como Cultural Imaterial do Brasil, tanto no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, no Rio de Janeiro, quanto no Parque Aza Branca, em Exu - PE, Ramalho (2004).

Luiz Gonzaga do Nascimento, sanfoneiro, compositor e cantor, nasceu na Fazenda da Caiçara, localizada em Exu, na Serra do Araripe em Pernambuco, no dia 13 de dezembro de 1912. Filho de Mestre Januário, exímio tocador de sanfona de oito baixos - no Nordeste daquela época, muito chamada de "*fole*", "*pé-de-bode*", "*concertina*" ou "*harmônica*" - além de ser famoso por realizar consertos e afinações dos sanfoneiros da região, e dona Santana, a mulher de fibra que tomava conta dos nove filhos, do roçado e das vendas dos legumes e verduras na Feira de Exú. Depois de servir o exército, pegou um trem rumo ao Rio de Janeiro em 27 de março de 1939. Ao chegar na Capital do Brasil, logo começou as aventuras musicais no Mangue, no bairro da Cidade Nova, local onde se instalaram vários bordéis e bares que garantiam a boemia da Cidade Maravilhosa. Na Cidade Nova, os músicos e amantes do samba se encontravam na casa das Tias Baianas onde fervilhavam o choro, o samba, o maxixe, os lundus, as polcas e o candomblé. Viana (2007) escreve sobre a Cidade Nova ao dissertar sobre as fases pré e pós 1930 ou sobre a transformação do samba, de um ritmo marginal, perseguido pela polícia e rejeitado pelas elites brasileiras em síntese maior da miscigenação de raças e reflexo real do povo brasileiro no início da Era Vargas.

Ali estava Gonzaga, se apresentando primeiramente em rua a céu aberto, logo em seguida em bordéis, atraindo inúmeros fãs que se interessavam pelas valsas, choros, tangos, fados e corridinhos lusitanos. Em uma noite, pressionado por amigos cearenses frequentadores da Cidade Nova que não se satisfaziam mais com as valsas vienenses e os tangos, foi desafiado a tocar algo que os fizessem lembrar de casa. Este foi o começo do sucesso de Luiz Gonzaga ao se reencontrar com sua memória musical afetiva, tocando as polcas, mazurcas e quadrilhas que tocava com o pai, quando menino. Sua originalidade musical logo o levou a ganhar a nota máxima e o prêmio de 150 mil Réis do programa de calouros de Arã Barroso – Calouros em desfile - no início da década de 1940, sendo admirado pela plateia, Arã Barroso e Almirante.

Em 5 de março de 1941, foi chamado para acompanhar Genésio Arruda e Januário França. Foi sua primeira gravação. A música se chamava "A viagem de Genésio" e foi lançada pela Victor. Um chefe do setor de vendas da Victor ficou impressionado com

Gonzaga e o convidou a um teste. Se passasse, gravaria um disco. Na época a Victor procurava um sanfoneiro que fizesse concorrência com Antenógenes Silva, que era da rival Odeon. Em uma semana, Luiz Gonzaga estava gravando e sendo acompanhado por Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Daí para frente, Luiz Gonzaga construiu uma carreira de muito êxito criando e difundindo vários gêneros no Nordeste brasileiro. Depois de muita luta para que as gravadoras aceitassem seu modo de cantar, e permitissem que gravasse não somente como instrumentista, Luiz Gonzaga criou inúmeros sucessos de vendas e representou à altura a cultura nordestina com toda sua beleza, originalidade e complexidade. (Marcelo e Rodrigues, 2012)

Waldir Azevedo foi o maior compositor e cavaquinhista brasileiro (Bernardo 2004). Sua carreira como solista de cavaquinho iniciou no fim da década de 1940 e durou por toda sua vida, tendo um enorme êxito comercial e reconhecimento do público brasileiro e estrangeiro. Uma composição em especial lhe renderia fama, dinheiro e gravaria para sempre seu nome não só na história da música popular brasileira, mas como da música mundial, o baião "Delicado". Lançado em dezembro de 1950, esta música logo se tornou um imenso sucesso. Gravado em seguida por inúmeros artistas, conquistou o mundo em diversas formações musicais, desde os regionais às grandes orquestras. Nascido em 27 de janeiro de 1923 no bairro de Piedade, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, filho único de Walter Azevedo e Benedicta Lima de Azevedo, começou tocando flauta ainda na infância, logo passando pelo cavaquinho, bandolim, violão e violão tenor. Em 1945 interrompeu sua lua de mel para fazer um teste para o regional do violonista Dilermando Reis para acompanhá-lo na Rádio Clube. Foi aprovado e uma semana depois já estava atuando na função de cavaquinho centro. Neste período era conhecido como Gury do Cavaco. Em 1949 fez sua primeira gravação como solista de cavaquinho, emplacando um estrondoso sucesso com o samba-choro "Brasileirinho". A partir daí sua carreira musical se consolidou por mais 31 anos, repletos de sucessos e revezes.

Este trabalho busca encontrar evidências da participação de Waldir Azevedo no processo de fixação do baião nas paradas de sucesso. O baião "Delicado" é a música instrumental brasileira mais gravada e executada no exterior, o maior sucesso do choro, veio em forma de baião. Em um primeiro momento, sabe-se que o baião (ritmo) agradou imensamente a parcela de nordestinos que se encontravam na então Capital Federal. Por outro lado, alguns artistas só se renderam ao baião ao constatar que a febre atingira todo o Brasil. Espera-se ao cruzar os dados das discografias relacionadas ao baião, chegar a um resultado

que indique se houve uma influência do baião "Delicado" para a popularização do baião ou, se ao menos, teve alguma importância para o seu estabelecimento no Rio de Janeiro do início da década de 1950.

Esta pesquisa foi elaborada através da análise de dados, fonogramas e literatura de apoio. Foi utilizado o site do Instituto Moreira Sales, que permite acesso a dados e áudios de fonogramas (33 ¼ e 78 rpm) de seu imenso acervo. O sistema do IMS permite buscas por título, compositor, intérprete, autor, acompanhamento, assunto, editora/gravadora, ISBN/ISSN e designação geral do material. Assim sendo, foi realizada uma busca com a palavra baião. Como produto, o sistema do IMS apresenta uma lista de resultados, todos arrolados, com informações de data de lançamento, dos músicos, compositores, o nome do dono do acervo, número de rotações dos discos, número do álbum e o gênero musical do fonograma.

O resultado das buscas pelo termo baião gerou 623 ocorrências entre músicas e partituras. Foi necessária a realização de filtragem de informações para esta pesquisa. Nesta filtragem, foi excluído o acervo de partituras, que após uma análise, apresentava sempre partituras de músicas que já estavam registradas em áudio no acervo geral. Deste modo, o número de ocorrências caiu para 395 registros. Deste total de registro, foi possível verificar, de forma manual e empírica, que 122 ocorrências relatadas eram de baiões gravados em forma instrumental.

O BAIÃO

O baião, é um gênero musical nordestino que segundo uma linha predominante de pesquisa, já existia antes de Luiz Gonzaga no contexto rural, apesar do próprio Rei do Baião em várias entrevistas tomar para si a autoria do ritmo.

> O termo "baião", sinônimo de rojão, já existia, designando na linguagem dos repentistas nordestinos, o pequeno trecho musical tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantador ou pontua o final de cada estrofe. No repente ou no desafio, cuja forma de cantar é recitativa e monocórdia, o "baião" é a única sequência rítmica e melódica. DREYFUS (1996, p.110).

Luiz Gonzaga foi o agente catalisador, transformou o baião típico das zonas rurais do Nordeste brasileiro não só em uma música mais ao gosto da população urbana, primeiramente do Rio de Janeiro, mas como em um movimento musical que logo cairia no gosto de todo o País.

> Segundo contava Humberto Teixeira, a ideia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que ao contrário de outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira….), que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião: e isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, e só da cabeça dele. DREYFUS (1996, p.112).

O fim da década de 1940, sinalizava a queda da fase áurea do samba, o início da fusão do samba com outros gêneros, inclusive dando vazão posteriormente ao movimento da bossa nova. Na praça Tiradentes, que abrigava vários teatros e cinemas, aumentava a oferta de espetáculos caipiras. O mercado fonográfico brasileiro já ofertava ao público produtos com sabores regionais.

> Pedro Raimundo e suas rancheiras gaúchas, Raul Torres e suas modas paulistas, o próprio Lauro Maia e seu balanceio cearense, Manezinho Araújo e suas emboladas pernambucanas, Dorival Caymmi e suas canções praieiras da Bahia e as duplas sertanejas como Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, já haviam habituado o público à linguagem musical regional. O ambiente era propício, o espaço estava pronto, para que surgisse uma estrela nesse céu sertanejo. DREYFUS (1996, p.112).

O baião seria implantado no Rio de Janeiro, naquela época a Capital e maior centro irradiador de cultura do Brasil. O 78 rpm com a gravação de "Baião" de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com o próprio Luiz cantando, seria lançado em 1949, porém, por enfrentar restrições na Rádio Tamoio para exercer a função de cantor (Gonzaga era contratado como sanfoneiro da emissora e por ter tentado cantar em alguns programas, Fernando Lobo, então diretor da rádio logo o reprimiu e colou nos estúdios cartazes com a ordem de não permitirem Luiz Gonzaga cantar), o fonograma de estreia de "Baião" e do gênero foi com o conjunto 4 Ases e um Coringa, em 1946 e com o acompanhamento balançado de Luiz Gonzaga (Santos, 2011).

Após gravar sua própria versão de "Baião", três anos após a estreia do ritmo, Gonzaga começou a gravar várias pérolas em seguida se utilizando do mesmo gênero e dança: "Juazeiro", "Gato Angorá", "Vem Morena", "Légua e Meia" ambas em 1949, "Qui nem Jiló", " A Dança da Moda", "Respeita Januário" em 1950. É interessante o fato de que "Asa Branca" tenha sido gravada originalmente, com uma introdução diferente da conhecida e registrada no selo do disco como toada. Dreyfus (1996) já havia advertido que em sua pesquisa sobre a discografia de Luiz Gonzaga era constante a confusão nos selos dos discos sobre os gêneros musicais. O próprio Gonzaga, que tantos ritmos e danças criou, tinha esta certa tendência. Desta maneira, no ano de 1950 o baião estava se consolidando, e Gonzaga,

que havia gravado 93 fonogramas como solista (entre choros, valsas, xotes, polcas, xamegos, valsas e mazurcas) desde 1941, fora os fonogramas onde gravara como acompanhante, estava consolidando o ritmo e dança que houvera "criado" anos antes. Dominique Dreyfus (1996), após extensa pesquisa em jornais e revistas arremata "Segundo uma estratégia que seria retomada anos mais tarde pela turma da bossa nova, com "Desafinado", "Baião" era o verdadeiro manifesto de uma nova música, ou, mais precisamente, de um novo ritmo inventado pela dupla". O sucesso foi tão grande, que o próprio Victor, dono da RCA Victor, quando no Brasil, procurou conhecer quem era o Luiz Gonzaga, que praticamente fazia suas prensas trabalharem quase com exclusividade por conta de seu sucesso, e estamos falando de uma gravadora que tinha em seu cast músicos como, por exemplo, Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bitencourt).

> O baião estava definitivamente implantado, era moda incontornável, manchete diária da imprensa. Enquanto *Radar* (Revista Paulista, 25 a 31 de outubro de 1949) anunciava: "A ordem agora é baião – Coqueluche nacional de 1949", o *Diário Carioca* (13/09/1949) publicava reportagem na qual afirmava que "o baião vem fazendo estremecer todo o vasto império do samba e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo". E a revista *O Cruzeiro* (20/10/1949) publicava uma reportagem com fotos para ensinar o público a dançar o baião. DREYFUS (1996, p.138).

No início do ano de 1950, o cavaquinhista Waldir Azevedo - que no ano anterior havia se consagrado numa incrível vendagem de discos com o fonograma 78 rpm contendo os sambas-choros "Carioquinha" e "Brasileirinho" - havia composto uma música em ritmo de bolero andaluz, devido a seu encantamento com o "Bolero" de Ravel, na estrada, a caminho de Friburgo, no carnaval, enquanto seu carro *Skoda* esfriava o motor debaixo de uma árvore. Chiquinho do Acordeon, que integrava o conjunto de Waldir, logo sugeriu que Waldir adotasse o ritmo de baião e ao ouvi-lo, logo afirmou: - *Tá tão delicado esse negócio...* Ali tomava forma e era batizado o baião "Delicado". No final daquele ano, foi lançado em 78 rpm no lado A e o samba-choro em parceria com o clarinetista Otaviano Pitanga "Vê Se Gostas" no lado B.

> Em fevereiro de 1951, enquanto o Rio de Janeiro caía no Carnaval, Delicado podia ser ouvido tantas e quantas vezes os sambas e marchas de carnaval fossem executados, tal qual ocorrera com Brasileirinho no ano anterior, o que configurava um fato inédito em tempos momescos. O curioso foi que o fenômeno emplacou o Carnaval de 1952, quando as duas principais versões da música (a de Waldir e a cantada por Ademilde) reinavam absolutas frente aos lançamentos do período. BERNARDO (2004, p. 44).

Lançado entre novembro e dezembro de 1950, em menos de um ano de vendagens, o baião "Delicado" já batia os recordes da gravadora Continental. Segundo Bernardo (2004) "em maio, a Continental já vazava aos quatro cantos que Waldir era o atual recordista de

vendagem de discos de 1951. Em seis meses, Delicado vendera a montanha de 250.000 cópias!". Este foi o princípio de um sucesso emblemático, talvez único em toda a história da música popular instrumental brasileira. "Delicado" ao longo de poucos anos se consagraria como o maior sucesso instrumental brasileiro e a maior vendagem e alcance internacional de um chorão. "Delicado" carimbou de vez a carreira internacional de Waldir Azevedo. Seu prestígio não era global. A carreira de Waldir Azevedo, que se dividia profissionalmente em verdadeiros malabarismos entre seu cargo na companhia energética Light e os estúdios da Rádio Clube, da Continental e os Shows pelo Brasil, Europa e América do Sul. A partir deste momento, Waldir faz a opção exclusiva da carreira de artista e se torna a maior referência de cavaquinhista pelo seu som, suas composições, seu virtuosismo e pelo estrondoso sucesso, garantindo o epíteto de O Rei do Cavaquinho.

> Enquanto isso, não aparecia nenhuma música que batesse o sucesso de "Delicado". Nem os próprios criadores do baião, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, encontrariam solução imediata para a questão, pois nenhuma de suas músicas lançadas no ano de 1951 atingiriam a marca de 50.000 cópias vendidas. Por outro lado, algumas fábricas de discos concorrentes mobilizaram-se no ensejo de colocar no mercado gravações de solos de cavaquinho para tentar - essa era bem a palavra - fazer frente ao imbatível sucesso de Waldir. No caso da Odeon, foi escalado para a tarefa ninguém menos que o notável multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, conhecido por Garoto, que desde 1949 gravava solos para instrumentos de corda como o violão tenor e o bandolim, atuando na faixa de Jacob do Bandolim, pertencente ao cast da RCA Victor. A primeira etiqueta do templo deu-se em 11 de abril de 1951 com um baião de sua autoria, intitulado "Meu Coração", lançado no suplemento de junho e apontado entre as melhores gravações de solos instrumentais do ano. BERNARDO (2004, p. 49).

Este dado mostra o tamanho da popularidade de um baião, ritmo/dança que estava se tornando moda no início dos anos 50 na voz de seu criador Luiz Gonzaga. Porém um fator, no mínimo intrigante foi o fato de "Delicado" ser uma música instrumental. Fora da esfera das canções, a música instrumental naquele período já começava a perder espaço para as músicas cantadas. Outro fato é que "Delicado" havia batido não só as vendagens da Continental, mas também qualquer gravação do próprio Rei do Baião naquele período.

> Em junho de 1952, Waldir tomou conhecimento do resultado da eleição da Associação Brasileira dos Cronistas de Discos (AABCD) que, como já era de expectativa geral, escolheram-no para Rei do Disco de 1951, baseado numa pesquisa feita pelo repórter Milton Sales. Segundo Publicou A Noite, somando as gravações de Waldir, Ademilde Fonseca e Chiquinho do Acordeão, Delicado vendera em 1951 um total de 306.854 discos, e só na versão de cavaquinho foram 182.854 discos vendidos. E mais uma importante revelação da pesquisa: "Waldir Azevedo, computando-se apenas os seus discos colocados entre os 12 primeiros, vendeu um total de 415.285 discos - todos lançados em 1951. Se somássemos outras gravações, acharíamos, com certeza, mais de meio milhão de discos vendidos. Um recorde assombroso e que mostra a força cada vez maior do nosso mercado de discos." No cômputo geral, segundo a própria Continental e com dados levantados pelo pesquisador Abel Cardoso Júnior, estima-se que somente a gravação de Delicado

> por Waldir tenha ultrapassado a marca de 500.000 cópias vendidas. (BERNARDO, 2004, p. 61).

No exterior, Delicado também batia recordes de popularidade, Bernardo (2004) que nos informa da febre do "Delicado" em terras Argentinas após um acordo entre a gravadora Continental e a argentina T.K.:

> As prensas da T.K. nada mais faziam que rodar as matrizes dos discos de Waldir e, numa tacada só, Delicado vendeu 40.000 cópias - quinze dias depois, mais 40.000. Até maio de 1952, entre a gravação de Waldir e outras cinco constantes nos suplementos argentinos a partir de setembro de 1951, Delicado venderia o expressivo montante de 130.000 cópias, a cargo de orquestras e cantores argentinos que interpretavam a letra vertida para o espanhol por Ben Molar. (BERNARDO, 2004, p. 51).

Este baião em questão de tempo ganharia o mundo: foi a última música cantada por Carmen Miranda nos Estados Unidos; Waldir Azevedo participou de um filme argentino onde um bandido escondia uma joia em seu cavaquinho em 1959; foi lançado pelos selos americanos RCA Victor, Decca, Capitol, Mercury e Bell Record; foi gravado por Percy Faith pelo selo Columbia em 1953, ultrapassando 1 milhão de cópias vendidas; foi gravado pela Boston Pop Orchestra e pela cantora Dinah Shore; por cinco semanas consecutivas, Waldir emplacou "Delicado" em 1º lugar no *Hit Parade* americano; em 1974, pôde constatar que o "Delicado" fora executado no Japão cerca de 6000 vezes; foi encontrada uma caixinha de música pelo próprio Waldir numa tenda árabe na palestina, em 1962, voltando de um show para as tropas da UNEF, na Palestina, numa época em que não existia internet para ajudar na divulgação instantânea desta música.

Segundo os dados da pesquisa no site do Instituto Moreira Salles[89] das 395 ocorrências relatadas quando pesquisado o termo baião, foi verificado que de fato 162 delas eram correspondentes ao baião cantado e 81 ao baião na forma instrumental. A diferença, num total de 152 estavam duplicadas, não apresentavam informações de data ou eram de um período diferente do pesquisado. Alguns erros foram encontrados, como por exemplo o choro "Lamentos" de Pixinguinha ter sido tachado de baião, ou o caso de "Nego Véio" de Eduardo Souto ter sido gravado pelo Bando do Regimento Naval em 1931 e classificado como baião, porém quando checado na gravação de 1930 na interpretação de Jorge Fernandes, ter sido classificado como cateretê.

Segue a tabela com o número de baiões cantados e instrumentais encontrados por ano de lançamento:

89 Acervo.ims.com.br , acessado dia 28/02/2017, às 21h20.

Ano	Lançamentos	Cantadas	Instrumentais
1943	1	1	0
1944	0	0	0
1945	1	1	0
1946	1	1	0
1947	0	0	0
1948	0	0	0
1949	15	15	0
1950	31	26	5
1951	61	41	20
1952	37	21	16
1953	48	20	28
1954	19	18	1
1955	11	6	5
1956	7	2	5
1957	7	6	1
1958	0	0	0
1959	2	2	0
1960	1	1	0
1961	0	0	0
1962	1	1	0

Tabela 1

Quando estes resultados foram elencados por ordem de lançamento, foi constatado o aumento acelerado e abrupto nos primeiros anos da década de 50, tanto na forma cantada quanto na forma instrumental.

Conclusão

Fica evidente a tendência de instrumentistas e conjuntos regionais, segundo os relatos dos jornais e revistas da época, dados biográficos e a tabela estatística acima, seguirem a proposta de Waldir Azevedo após o lançamento de "Delicado", no final de 1950. Isso explica o salto de 5 gravações de baiões instrumentais em 1950 para 20 em 1951. Com certeza foi o efeito do sucesso de "Delicado" que trouxe este salto gigante de solistas pegando uma carona

no baião. O pico do baião instrumental se deu em 1953, quando seu número superou o de baiões cantados. Este é um dado muito expressivo, pois talvez outros gêneros cantados com samba ou maxixe não devem ter sido superados pela quantidade de gravações dos mesmos gêneros na modalidade instrumental. A queda apresentada ao fim da década de 50 se justifica pelo fato da troca de tecnologia, quando os discos 78 rpm começaram a ser trocados pelos compactos e LPs em alta fidelidade. Também fica explícito o acerto na estratégia escolhida por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira para que o baião logo se tornasse um imenso sucesso. Luiz Gonzaga, ainda emplacou outros ritmos e infelizmente não atingiu sucesso em todos. O Rei do Baião e o Rei do cavaquinho, ambos se saíram bem de acordo com a sensibilidade musical e contextual de cada. O Rei do Baião apresentou a todo o Brasil o ritmo que logo seria uma febre. O Rei do Cavaquinho transpôs fronteiras com o baião. Os dois puderam, num esforço cumulativo, fazer suas respectivas artes chegar a um número amplo de ouvintes.

Delicado demonstrou ser uma peça que marca o início da popularização do baião na forma instrumental. A partir de sua composição e do sucesso alcançado, várias outras composições e gravações foram realizadas com o ápice em 1953. O declínio na popularidade do baião cantado, no entanto, não reduziu o impacto na participação do baião enquanto gênero musical tocado nas rodas de choro desde então. O baião, a partir de "Delicado", passa a incorporar o repertório de gêneros musicais instrumentais tocados em rodas de choro e em gravações de músicos de choro de todo o Brasil.

Referências

BERNARDO, Marco Antônio. *Waldir Azevedo: Um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante*: a saga de Luiz Gonzaga. Edição 2 (2º impressão). São Paulo: Ed. 34, 2007.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES Rosualdo. *O fole roncou! Uma História do forró*. Ed. Zahar, 2012.

RAMALHO, Elba B. *Luiz Gonzaga revisitado*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM - AL. Rio de Janeiro, 2004. Acessado pelo sítio < http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ramalho-Luiz_Gonzaga_Revisitado.pdf> em 3 de março de 2017.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró*. Anais da V ENABET, p. 138 - 147. Belém, 2011.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

Site consultado: Acervo do Instituto Moreira Salles: www.ims.com.br. Acessado em 28/02/2017, às 21h20.

RITMOS LATINO-AMERICANOS NA OBRA PARA VIOLONCELO E PIANO DE JOSÉ BRAGATO: ANÁLISE DO HIBRIDISMO ATRAVÉS DAS TÓPICAS MUSICAIS

Leonardo Medina
leomedinacello@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba-UFPB

Resumo: Com o presente trabalho, pretendo apresentar minha pesquisa de mestrado em andamento na Área de Etnomusicologia no Programa de Pós-graduação em Música da UFPB. O objetivo dela é fazer um levantamento da trajetória intelectual e da obra do compositor argentino José Bragato, com a finalidade de contribuir para difusão, discussão e reflexão teórica da música produzida em nosso continente, observando o uso e hibridismo de elementos historicamente tidos como opostos – locais e globais, tradicionais e modernos, eruditos e populares, etc. – presentes nas suas obras, baseadas em ritmos latino-americanos, para violoncelo e piano. Para isso, me utilizarei das ferramentas outorgadas pela teoria das tópicas, de Acácio Piedade, e de uma análise tripartite da semiologia musical, trazendo a visão do autor, do intérprete e do ouvinte. Neste artigo, dividido em quatro partes, apresentarei primeiramente uma breve descrição da trajetória do compositor junto com o panorama geral da pesquisa, seguindo com o referencial teórico. Já na terceira parte aplicarei a teoria das tópicas para verificar a presença de elementos identitários característicos de ritmos e danças latino-americanas em três peças diferentes, encerrando com as considerações finais.

Palavras-chave: hibridismo, tópicas musicais, violoncelo, música latino-americana.

Abstract: With the present work I intend to present my research of master degree in progress, in the Area of Ethnomusicology on the Program of Post-Graduation in Music of the Federal University of Paraíba. The objective is a survey, to describe the intellectual trajectory and the work of the argentine composer José Bragato; with the aim of contributing to the diffusion, discussion and theoretical reflection of the music produced in Latin-American continent, observing the use and hybridity of elements historically considered like opposites - local and global, traditional and modern, erudite and popular, etc.; included in his pieces for cello and piano, based in Latin American rhythms. For this, I will use the tools of Acácio Piedade's musical topics theory and a tripartite analysis of musical semiology, bringing the visions of the author, the performer, and the listener. In this article divided into four parts, I will first present a brief description of the trajectory of the composer together with the general panorama of the research, following with the theoretical reference. In the third part, I will apply the topics theory to verify the presence of characteristic elements of Latin American rhythms and dances in three different pieces, closing with the final considerations.

Key words: Hybridity, Musical Topics, Cello, Latin American music.

1 - A obra de José Bragato: entre o sucesso e o desconhecimento

José Luis Bragato (Udine, Itália, 12 de outubro de 1915), é um violoncelista, compositor e regente ítalo-argentino. Ele é argentino por adoção, já que morou a maior parte da sua vida em Buenos Aires, tendo também passado um tempo no Brasil, entre os anos de 1976 e 1982. Passou dois anos e meio na cidade de Porto Alegre, sendo parte integrante da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), e mais de quatro em Natal-RN, onde foi membro das primeiras formações do Quarteto e da Orquestra de Câmara, ambos da Universidade Federal do Rio grande do Norte (UFRN). Bragato é um nome representativo da música latino-americana, não só como intérprete de violoncelo, mas também pela difusão em diferentes países de algumas de suas obras musicais, canções populares e principalmente pelos arranjos da música de Piazzolla. Destacou-se tanto na música erudita como na popular, convivendo entre esses dois campos, e combinando isso dentro de sua obra.

Como intérprete de música erudita, ganhou, por concurso internacional, o posto de solista e chefe de naipe da Orquestra Filarmônica de Buenos Aires em 1946. Dois anos depois, ingressou, também por concurso, na Orquestra do Teatro Colón, na qual se aposentou com cargo de suplente solista e *concertino*. Também foi parte de quartetos de câmara, como o *Buenos Aires* e, durante seus últimos dez anos, do *Quarteto Pessina*. Acresceu a essa intensa atividade no campo erudito a participação no espaço da música popular, se convertendo na referência do violoncelo no tango, ao ser o escolhido nas formações do Astor Piazzolla, também sendo parte das orquestras típicas de tango (de salão e para dançar), tal como as de *Francini-Pontier* e de *Fresedo*. Foi difusor do tango e da música de tradição popular dos países onde morou, como a Argentina e Brasil, bem como a paraguaia, tendo editado guarânias junto a Mauricio Cardozo Ocampo e Augusto Roa Bastos, dois dos poetas mais prolíficos daquele país. Seu relacionamento com esses e tantos outros letrados paraguaios nasce do recebimento na própria casa do compositor Bragato, localizada em Buenos Aires, de exilados da ditadura paraguaia de Alfredo Stroessner (Cf. Candia, 2005). Também foi fundador da orquestra estável do Canal 13 e integrou o *Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*, agrupação com a que se introduziria a misturar a chamada *música cidadã*, em formação de câmara.

Não obstante, o que acostuma se destacar na carreira de Bragato resulta de seu relacionamento íntimo com Astor Piazzolla. A história entre eles começa no ano 1954, na primeira formação do revolucionário *Octeto Buenos Aires*. Essa formação procurava criar uma nova concepção do tango instrumental, não para dançar, e fundia elementos da música de

câmara erudita às do jazz. A partir desse momento, virou fervoroso admirador e amigo próximo de Astor, fechando a parábola da vida de ambos quando, em 1989, passou a formar parte da última agrupação do bandoneonista, o *Sexteto Nuevo Tango*, a pedido insistente, e quase como um presságio da prematura morte, de Piazzolla. Além de ter tocado nas primeiras e últimas formações, Bragato foi designado pelo próprio Piazzolla, a ser seu único copista e arranjador para formação de câmara. Devido a essa disponibilização que, atualmente, muita deste compositor é interpretada e gravada em todo o mundo.

Mesmo assim, caneta do violoncelista não serviu somente para copiar e arranjar a obra de seu amigo Astor. José Bragato soma cerca de cinquenta composições, incluindo, predominantemente, peças para cello solista, trio violino-violoncelo-piano, quarteto de cordas, algumas peças para orquestra de cordas, e outras para piano solo. Uma parte significativa dessas peças, principalmente as de violoncelo solista, é praticamente inédita e não possui registros fonográficos. Porém, igualmente a como acontece com outros difusores da cultura e da música latino-americana, sua obra é mais reconhecida fora de nosso continente do que mesmo nos países onde moram, trabalham e se inspiram. Analisando alguns documentos, registros e a palavra do próprio Bragato, as obras dele são mais tocadas por agrupações e intérpretes europeus, asiáticos e norte americanos, do que por aqueles que se desenvolvem artisticamente em nosso cenário cultural. Se falarmos concretamente daquelas composições que têm o violoncelo como protagonista, a situação ainda se agrava mais. São poucos os violoncelistas e membros da comunidade acadêmica musical que conhecem o legado de Bragato com suas obras para violoncelo; muito menos ter tocado, ou assistir alguém o interpretando.

2 - Hibridismo e retóricas musicais em Latino-américa: Na busca de teorias e metodologias de análise.

Na visão de vários especialistas, a música latino-americana acaba sendo desprestigiada pelo fato de ter sido alvo de análises superficiais sem levar em conta o seu contexto e sua natureza híbrida. Partindo do caráter inter/multidisciplinar da etnomusicologia, existem diversos e diferentes enfoques teóricos que permitem fazer uma análise mais aprofundada dos fenômenos musicais. No caso da minha pesquisa, busca-se entender a relevância de conhecer, indagar e analisar obras pertencentes a nosso círculo sociocultural e geográfico mais próximo. Segundo Gérard Béhague (1992, p.7), o significado da música vai além do sonoro e corresponde a "valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição

político-ideológica do mesmo". Já de acordo com Canclini (cf. 2006), as tradições na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar; e é por meio da hibridação, como troca e mistura entre culturas diferentes – tradicionais, modernas, locais, globais – que surge o peso específico que possuem as expressões, tal como a música, dentro do nosso continente. Como a música possui estruturas superficiais e profundas, John Blacking apontou que "nenhum estilo musical tem 'seus próprios termos': seus termos são os da sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que a escutam, a criam e a realizam" (Blacking, 1972, p. 25, tradução nossa)[90].

No que diz respeito à função social que a música tem em nossa sociedade, nós não podemos esquecer que um músico vai ser ator e representante cultural da sociedade onde mora. Nesse caso, tem que ser parte da sua formação a discussão do que realmente pensa fazer com a música, e se pensa em melhorar as desigualdades de acesso à cultura que nossa sociedade atualmente possui. Muitos deles possivelmente vão ser também professores e um dos objetivos é capacitar os futuros artistas e docentes para que estejam cientes da sua própria realidade sócio cultural, e possam modificá-la. Nesse sentido, uma especialista do processo ensino-aprendizagem da música em nosso continente afirma:

> Eu presido o Foro Latino-americano de Educação Musical (FLADEM), um do cujos objetivos essenciais é dar a conhecer nossa realidade. Na América estão acontecendo coisas muito interessantes: o que tem que fazer é detectá-las e multiplicá-las. Deveríamos tentar formas de ação novas, próprias, a partir do que temos aqui e agora[91]. (Gainza, 2003, p.19, tradução nossa).

Para conseguir a meta de atingir uma análise que interaja, entre os procedimentos técnico-composicionais e aqueles que digam do sócio contextual, precisamos de uma ferramenta que combine diferentes métodos. A opção escolhida seria por tanto, o modelo *Tripartite da Semiologia Musical*, proposto por Nattiez/Molino (2002). Este modelo baseia-se na semiologia da música, e coloca três níveis diferentes de análise: O nível *neutro*, ou seja, o de olhar objetivo sobre o que traz até nós a obra musical. O nível *estésico*, que é aquele da descoberta a instâncias do ouvinte; e o nível *poiético*, que é aquele que pode estudar as decisões do compositor, dos intérpretes e seus direcionamentos técnicos.

Além deste modelo tripartite, neste artigo também me centrarei na teoria das tópicas musicais, desenvolvida por Acácio Piedade (2011, 2013), e já na terceira parte abordarei três

---

[90] "We must recognize that no musical style has 'its own terms': its terms are the terms of its society and culture, and of the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it."

[91] "Yo presido el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), uno de cuyos objetivos esenciales es dar a conocer nuestra realidad. En América están pasando cosas muy interesantes: lo que hay que hacer es detectarlas y multiplicarlas. Deberíamos intentar formas de acción nuevas, propias, a partir de lo que tenemos aquí y ahora."

peças específicas do compositor para verificar a presença de ritmos e danças latino-americanas. Piedade apresenta a interessante proposta de estudar os hibridismos que constituem a música popular a partir da consideração de que "os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons" e para isso, pensa "a retórica que está por trás do hibridismo através dos conceitos de musicalidade e de tópicas musicais" (Piedade 2011, p.104). Ele determina que uma forma de superar os dilemas sobre transformações e mudanças no universo da música que é, em geral, tratado através do típico discurso das 'influências', e que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura "é analisar a mecânica do hibridismo através da musicalidade e das tópicas musicais, buscando recompor o significado a partir do ouvido e da análise musical e através de uma hermenêutica sócio-cultural". (Piedade 2011, p.8).

3 - A descoberta de tópicas identitárias em três obras de Bragato.

A obra de José Bragato tem como característica a utilização de diferentes ritmos populares latino-americanos, com um tratamento composicional próprio da música de concerto, isto em quanto à utilização da instrumentação, desenvolvimento melódico, harmonia, tímbrica, etc. Neste caso, analisarei três peças para violoncelo e piano, para verificar a presença das tópicas musicais, que são características em cada um dos ritmos em que essas obras são baseadas. O quadro 1 indica o nome das três peças de Bragato escolhidas para determinar a descoberta das tópicas:

Nome da Peça	**Subtítulo**	**Género Indicativo**
'Chacarera'	*Ritmos de Chacarera*	Dança Folclórica Argentina
'A Maurício'	*Sobre ritmos de guarânia e polca paraguaia*	Dança popular Paraguaia
'Graciela y Buenos Aires'	*Tango para violoncelo e piano*	Dança Argentina

Quadro 1

3.1 *Chacarera: Ritmos de Chacarera*

A chacarera é um gênero musical oriundo do noroeste da Argentina e sul da Bolívia, que nos últimos anos, e ainda que profundamente identificada com seu lugar de origem, vem sendo cada vez mais utilizada por compositores de outras regiões, países e estéticas diferentes. Segundo Vega (1944, p.7) a chacarera "é uma das poucas danças tradicionais argentinas que vive até hoje por simples e direta herança patrimonial, é dizer, sem estímulos acadêmicos urbanos nem empenho de tradicionalistas". Os comportamentos estilísticos na

chacarera sempre se baseiam no esquemas do ritmo, que se encontram na combinação dos compassos equivalentes de 6/8 e 3/4, cujo esquema de acompanhamento característico é o seguinte:

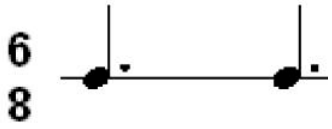


Figura 1: Esquema do ritmo de acompanhamento básico da chacarera.

Este esquema pode considerar-se então como uma tópica característica da chacarera, com a qual toda pessoa familiarizada com esse gênero, o reconhece logo pela sua presença na música. No caso da *Chacarera* de Bragato, este esquema aparece em vários trechos, como indicam as figuras 2 e 3, a seguir:

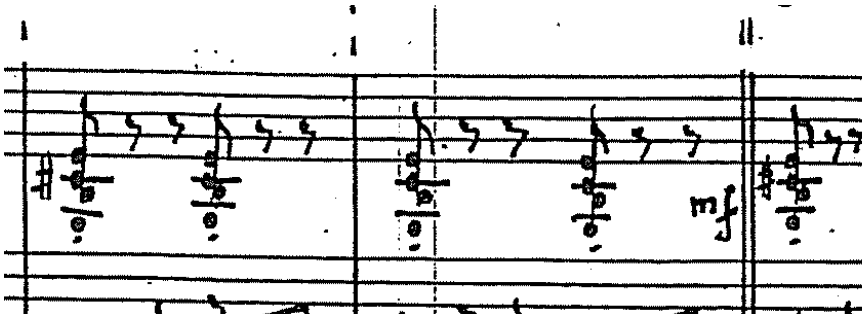


Figura 2: *Chacarera* - Compassos 64-67 (parte de piano)

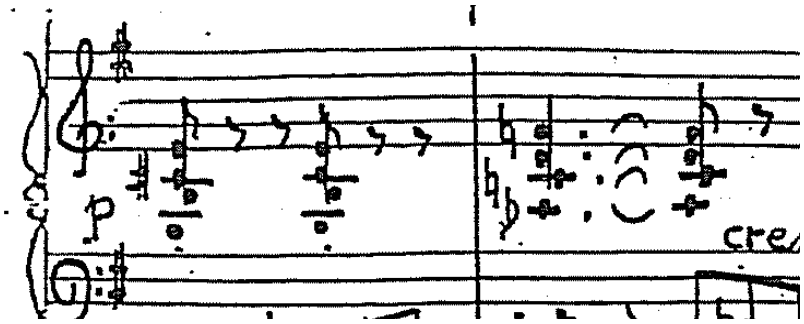


Figura 3: *Chacarera* - Compassos 80-82 (parte de piano).

3. 2 - *A Maurício (sobre ritmos de guarânia e polka paraguaia)*

A polka paraguaia é uma dança e canção de movimento rápido e compassado. Seu nome deriva da polca europeia de grande difusão no Paraguai desde meados do século XIX- porém seu ritmo, melodia, harmonia e contraponto característicos não guardam relação com a mesma. A polka paraguaia combina ritmos ternários, com binários e síncopes, enquanto que a polca europeia é de ritmo binário. Os saltos do acompanhamento geralmente se produzem por

um acorde quebrado. Já que como o cancioneiro popular paraguaio esteve muito maioritariamente composto de peças rápidas, notava-se a ausência de uma canção lenta, melancólica, e mais adequada a certos estados de ânimo do povo. José Asunción Flores sentiu essa necessidade e criou o que conhecemos como guarânia, na segunda década do século XX. (Szarán, 2009). A primeira canção com ritmo de guarânia foi uma versão da polka paraguaia *Ma'êrápa reikuaase*, que Flores tocou numa velocidade mais lenta. O chamado 'Pai da Guarânia', durante seu exílio em Buenos Aires, trabalhou e criou amizade com Bragato. A obra *A Maurício* está dedicada a outro paraguaio, forçado ao exílio na Argentina e amigo íntimo do compositor, o poeta Maurício Cardozo Ocampo, que também foi autor de dezenas de letras de polkas e guarânias.

Uma das características principais da guarânia, é o *rasgueado* típico de acompanhamento, que envolve uma tópica característica que poderíamos representar ritmicamente como indica a figura 4:

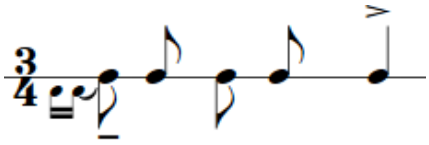


Figura 4: Ritmo básico do rasgueado de guarânia.

No caso da peça *A Maurício*, na primeira parte, que abarca desde o início junto com a indicação do *tempo de guarânia*, até o compasso 70, a presença da tópica característica da guarânia aparece em vários trechos.

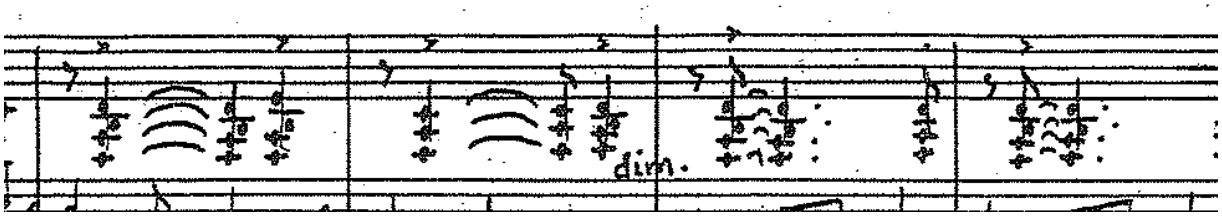


Figura 5: *A Maurício* - Compassos 10-15 (parte de piano)

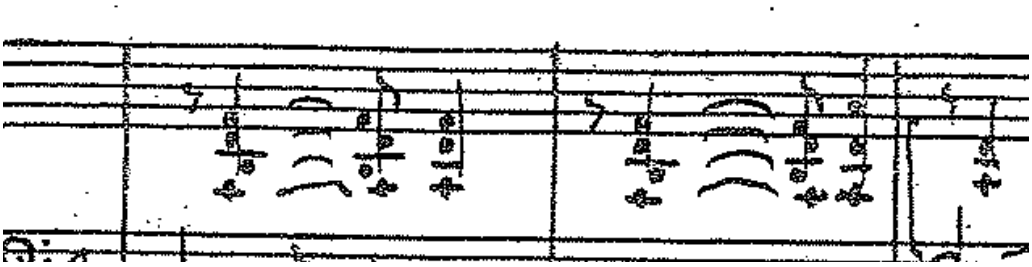


Figura 6: *A Maurício* - Compassos 62-67 (parte de piano).

Já a partir do compasso 71, no novo tempo que indica a partitura, mais rápido, a peça toma as características próprias da polka paraguaia, cuja tópica poderia ser definida também pelo ritmo do rasgueado típico do acompanahmento, que tem a seguinte combinação rítmica:

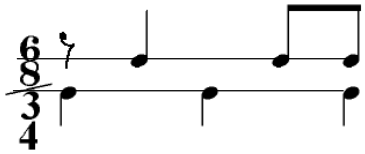


Figura 7: 'Polirritmo' de acompanhamento de polka paraguaia.

Nessa segunda parte da peça, desde o compasso 71 até o retorno do *tempo primo* no compasso 127, pode-se observar claramente como essa tópica aparece em vários trechos do acompanhamento.

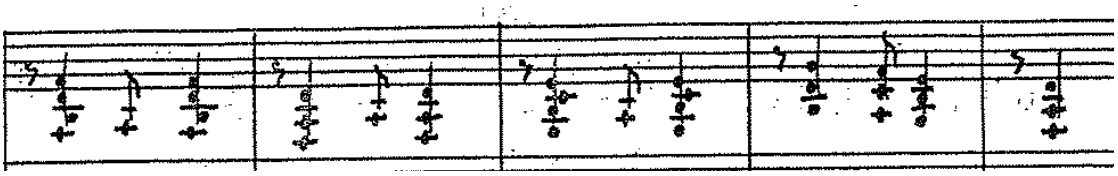


Figura 8: *A Maurício* - Compassos 76-82 (Parte de Piano).

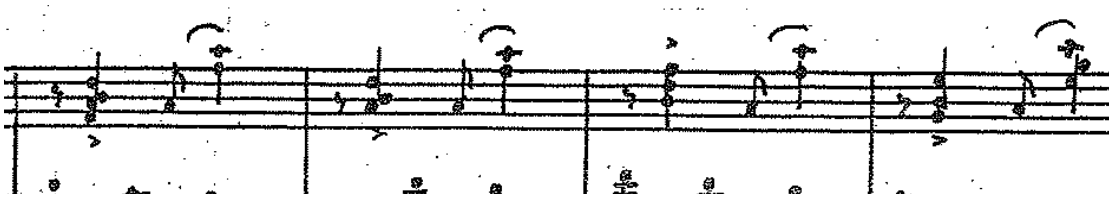


Figura 9: *A Maurício* - Compassos 112-117 (Parte de piano).

3. 3 - *Graciela y Buenos Aires: tango para violoncelo e piano.*

O tango, diferentemente dos outros ritmos vistos anteriormente, é um gênero que ao longo de tudo o século XX, foi passando por grandes mudanças tanto nos seus locais de apresentação, como na interpretação, caráter, instrumentação, arranjos, e mais recentemente com fusão ou *fricção* (Piedade, 2013, p. 3-9) com outros estilos. Mesmo assim, existem padrões de acompanhamento do tango que são a base fundamental do gênero em seus amplos e diversos estilos, e que, portanto, acabariam resultando como suas tópicas musicais. Estes padrões são o *Marcatto,* o *3-3-2* e o *acompanhamento de 'síncope'*, que aparecem claramente na peça, na mão esquerda do piano:

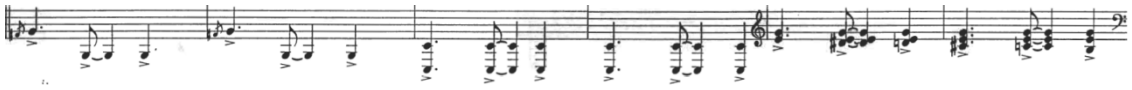


Figura 10 - *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 41-46
Mão esquerda do piano em *3-3-2*.

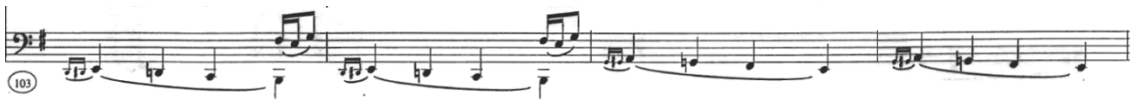


Figura 11 - *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 103-106
Mão esquerda do piano em 'Marcatto'.

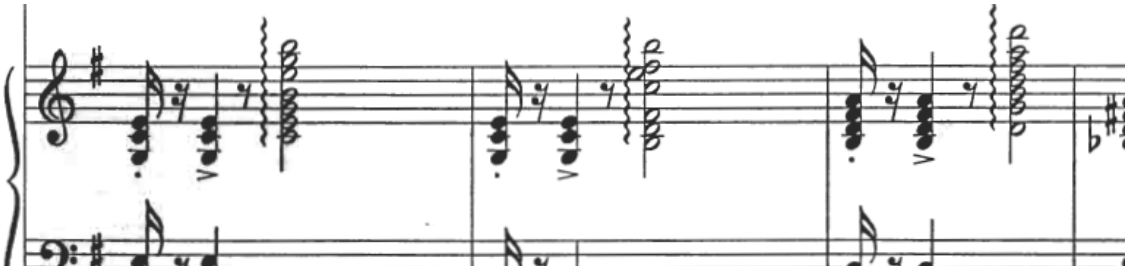


Figura 12 - *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 63-67
Acompanhamento em 'Síncope'(parte de piano).

4 - Considerações Finais

Segundo a opinião de vários especialistas, a música latino-americana resulta desprestigiada porque, muitas vezes, é analisada em forma isolada e sem levar em conta o contexto sociocultural no qual foi gerado. Através de uma análise tanto dos elementos sonoros, como não sonoros da obra de Bragato, procura-se verificar como se caracteriza o processo de hibridismo por médio de detectar as tópicas identitárias em cinco peças para violoncelo, para assim buscar ressaltar a relevância dela, tanto para a academia, como para a sociedade em geral. Além disso, acredito que a obra de Bragato permite aproximar os universos das musicalidades de diferentes países latino-americanos, e isso como idealizou Kurt Lange (1934, p.9, tradução nossa), "não somente facilitaria o conhecimento do que acontece além das fronteiras na área musical, se não que serviria de estímulo a músicos criadores e executantes, aficionados e autoridades, para intensificar a cultura artístico-musical das respectivas nações irmãs".[92]

[92] "Si tenemos en cuenta una serie de factores relacionados con la evolución musical y cultural de Sudamérica, comprenderemos que ya es tempo pensar en el establecimiento recíproco de relaciones que no sólo facilitarían el conocimiento de lo que sucede más allá de las fronteras en el terreno musical, sino que servirían de estímulo a músicos creadores y ejecutantes, aficionados y autoridades, para intensificar la cultura artístico-musical de las respectivas naciones hermanas."

Referências

BAILY, John. Ethnomusicology, intermusability, and performance practice. In: *The new (ethno) musicologies*, 2007, p. 121-138

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. In: *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, 1992, p. 5-18.

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

BRAGATO, José Luis. Depoimentos cedidos ao autor. Buenos Aires, Dezembro de 2010. Julho de 2012. Fevereiro de 2017.

CANDIA, Alberto. *Las cartas de José Bragato sobre la música y los musicos paraguayos*.Buenos Aires. RIC: 2005. Disponível em: http://www.portalguarani.com/2599_alberto_candia/19552_las_cartas_de_jose_bragato_sobre_la_musica_y_los_musicos_paraguayos__por_alberto_candia_.html. Acesso em: 22/05/2016

GAINZA, Violeta (2003) La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. In: Conferencia pronunciada el 23 de Agosto de 2003 en el ámbito del seminario permanente de investigación de la Maestría en Educación de la UdeSA. Disponível em: http://www.udesa.edu.ar/files/ESCEDU/DT/DT10-GAINZA.PDF Acesso em: 20/10/2011.

LANGE, Francisco Curt. *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades.* Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934.

LEDOUX, C. Análise musical de obras de concerto do sec. XX e XXI com influências de tradições populares: *Relatório de Atividades de pesquisador visitante.* Instituto de Artes - UNICAMP. São Paulo. 2008.

MADOERY, Diego. *La chacarera. Estado de situación sobre los estudios del género.* 8° Jornadas de investigación de disciplinas artísticas y proyectuales. Universidadd Nacional de La Plata. 2016

MOLINO, Jean: *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org.). Semiologia da música. Coleção Vega Universidade, 1975.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy.* In: *Revista Debates*, Rio de Janeiro, n.6, 2002.

_____. *O modelo tripartite de semiologia musical.* In: DEBATES, n° 6 – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003, p. 17.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, p.57-59, 2004.

PIEDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112

_____. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Artigo In: *El Oído Pensante*. Portal de publicaciones científicas e técnicas do CAYCIT-CONICET. 2013. Disponível em:

https://www.academia.edu/3516190/_teoria_das_t%C3%B3picas_e_a_musicalidade_brasileira_reflex%C3%B5es_sobre_a_retoricidade_na_m%C3%BAsica_2013_ Acesso em 30/04/2016

SZARÁN, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. 2009. Dísponivel em: http://www.luisszaran.org/DiccionarioPrologo.php?lang=es Acesso 10/03/2017

STRADA, Jorge. *José Bragato, recuerdos y relatos em diálogos*. Mar del Plata: Suárez, 2006.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n.23, 2003.

VEGA, Carlos. La Chacarera. In: *Bailes tradicionales argentinos folkóricos.* Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944 Original from Indiana University Digitized30 Jun 2009. 21 p.

VIEIRA, Josélia R. *José Siqueira e a Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano sob a Ótica 'Tripartite'*. 2006. (Dissertação de Mestrado). João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Música, 2006.

Os cantos de cà (pátio) dos Ràmkôkamẽkra/Canela

Ligia Raquel Rodrigues Soares[93]
Odair Giraldin[94]

Resumo: Neste texto apresentamos o universo musico-ritual dos Ràmkôkamekrá/Canela. A frase "Você quer mesmo escutar e cantar increr cahàc-re?", ouvida de uma exímia *hôkrepoj* (cantora), nos despertou para a forma dos Ràmkôkamekra/Canela classificar o sistema dos cantos de pátio (*cà*), que separa os cantos ali performados em *increr cati*, *increr cahàc* e *increr cahàc-re*. Abordamos o sistema musical dos cantos de pátio e as características de cada um deles, bem como relatamos a nossa experiência com relação a pesquisa colaborativa entre pesquisadores nativos e antropólogos.

Palavras-chave: Sistema cancional, Timbira, estrutura, classificação.

Abstract: In this paper, we show the dos Ràmkôkamekrá/Canela music-ritual universe. The phrase "Do you really want to listen and sing increr cahàc-re?", heard from a expert singer woman (*hôkrepoj*), awoke us to the form how Ràmkôkamekra/Canela classifies their plaza (cà) songs, that separates that songs as *increr cati*, *increr cahàc* e *increr cahàc-re*. We approach the plaza´s musical system and the characteristics of each one, as well as our experience with the collaborative research between native researchers and anthropologists.

Key-words: Chants system, Timbira, structure, classification

Introdução

Os estudos das músicas indígenas no Brasil têm sido ao longo dos anos um tema de estudo que tem se mostrado cheio de descobertas e, certamente, muitas ainda a serem realizadas. Mas, assim como Menezes Bastos (2007) que tratou do forte crescimento das pesquisas sobre as músicas nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul, consideramos que esse crescimento tem se mostrado muito frutífero nas pesquisas e nos textos produzidos nas ultimas décadas.

Esse contexto e seus avanços com relação as pesquisas voltadas para as músicas indígenas nas Terras Baixas da América do Sul, mas especialmente aquelas produzidas no Brasil, podem ser muito bem observados nesse texto de Menezes Bastos e está presente também na tese de doutorado de Soares (2015) na qual a autora apresenta um panorama da etnomusicologia com relação aos estudos de músicas indígenas no Brasil e suas abordagens.

---

[93] Doutora em Antropologia Social pela UFAM. Bolsista Pós-Doc na Universidade Federal do Tocantins e University of Florida. Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI-UFT)
[94] Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp. Professor da UFT no curso de História no campus de Porto Nacional e coordenador do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI-UFT)

A pesquisa que apresentamos aqui neste artigo traz como contribuição a esse panorama as classificações nativas apresentadas pelos Ràmkôkamẽkra/Canela. Mas, para além dessa contribuição, nosso texto mostra a complexidade musical de um povo Macro-Jê, cujo universo musical que recebeu pouca atenção dos pesquisadores que se debruçam sobre músicas indígenas no Brasil, apesar do crescimento que esse tema de estudo tem passado após os trabalhos referenciais, como as pesquisas com os Kĩsêdjê realizada por Anthony Seeger (2015) e com os Kamayurá, desenvolvida por Menezes Bastos (2013). Esses autores são imprescindíveis para a nova geração de pesquisadores que trabalham com a músicas indígenas.

Apesar dos avanços que as pesquisas referentes as músicas indígenas tiveram nas ultimas décadas, ainda há uma necessidade muito grande de pesquisadores que se dediquem ao tema das musicalidades indígenas. E isso se deve pelo amplo universo de pesquisa que se apresenta com temáticas relacionadas aos estudos das músicas indígenas no Brasil.

Ao comparar as diferentes teses já escritas sobre as músicas indígenas, apontamos alguns pontos centrais nesses trabalhos. O primeiro são as diferenças na estrutura organizacional dos universos musicais entre os diferentes povos indígenas. O segundo perpassa pelas estruturas sonoras que cada um dos povos pesquisados possui. E o terceiro ponto que chamamos atenção aqui é com relação às semelhanças que já foram muito bem apontadas por Menezes Bastos (2007) ao elencar algumas marcas características da música das Terras Baixas da América do Sul, reveladas pelas pesquisas até então desenvolvidas.

A primeira é o papel desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual, como uma força centrípeta e para onde convergem os discursos visuais, olfativos e de tudo que compõem os rituais. A segunda marca característica é a sequencialidade, a organização musical dos rituais no plano intercancional, um plano constituído pela articulação entre as respectivas canções. A terceira marca característica apontada por ele é a estrutura núcleo-periferia, pela qual há sempre presente cantores experientes (mestres/as) que executam os cantos num núcleo enquanto jovens, adolescentes e crianças executam onomatopeias e outros sons, importante na composição polifônica. A quarta marca é a variação, pelo qual o material temático é elaborado através de diversos procedimentos, como a repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação, sendo que as transformações resultantes guardam as características essenciais daquele material.

O artigo aqui apresentado tem como foco o universo dos cantos de pátio, tema nunca antes abordado pelos pesquisadores que estiveram entre os Timbira. Os cantos ali executados

são de grande importância para os Timbira, pois para os membros dos diversos povos que compõem esse grupo, uma das principais características exigidas, para ser considerado Timbira, é ter conhecimento dos sistemas classificatórios do universo músico-ritual e ter algum domínio dos cantos. Afinal, como afirmou Alberto Hapyhi Krahô, durante um Seminário Timbira, realizado no Centro Timbira de Pesquisa e Ensino Penxwj Himpejxà: "Você é Timbira? Então canta!".

Entre os povos Timbira há um substancial empreendimento em formar cantadores e cantoras. Esse é um dos objetivos presentes em grande parte dos rituais. E um dos pontos que nos leva a refletir sobre esse forte empreendimento, é que os cantos são canais centrais e substanciais da reprodução social, da formação da pessoa e da manutenção da vida. Os cantos, como colocam alguns povos Timbira, são para "alegriar" (Soares, 2010).

Neste artigo apresentamos a sistematização do universo músico-ritual dos Ràmkôkamẽkra/Canela[95]. Essa proposta é parte de uma abordagem do mundo musical dos Ràmkôkamẽkra/Canela. Porém abordaremos apenas uma parte desse universo intenso, amplo e recheado de musicalidades, teorias, saberes, construção de pessoas e corpos e concepções de estética que estão interligadas, à semelhança do que observou Montardo (2009) entre os Guarani. Sua abordagem complexa foi realizada por Soares (2015).[96]

Este texto foi instigado e construído a partir da frase "Você quer mesmo escutar e cantar increr cahàc-re?", ouvida de uma exímia cantora (uma *Hôkrepoj*). A frase citada nos despertou para a forma de os Ràmkôkamẽkra/Canela classificarem o sistema dos cantos de pátio. Ao investigar essa classificação, percebemos que os cantos de pátio fazem parte de uma tríade que inclui o *Krĩcapé* (caminho circular em frente às casas), o *Cà* (espaço no centro do círculo da aldeia) e ao espaço da casa de *Wyhty*. Essa casa está relacionada a uma jovem escolhida para ser representante de cada uma das metades. Escolhida ainda criança para essa função, sua casa se torna ponto de reunião de membros da metade que representa enquanto durar o seu "mandato", que se encerra quando ela atinge a idade de se casar. Juntos, esses espaços compõem um sistema cancional, conforme abordou Menezes Bastos (1999, 2010, 2013) pois todos eles estão interconectados.

Ao longo das nossas pesquisas, percebemos que esse é apenas um dos muitos sistemas dentro do universo músico-ritual dos Ràmkôkamẽkra/Canela, o qual é muito mais extenso,

[95] O que estamos chamando de universo músico-ritual entre os Timbira é um todo amplo que possui situações ou cerimônias de rito sem música, mas não de música sem estar diretamente associada a uma situação ritual.
[96] Uma abordagem nesse sentido foi empreendida na tese da coautora, apresentada ao PPGAS/UFAM em agosto de 2015 (SOARES, 2015).

complexo e repleto de teorias ainda pouco discutidas e conhecidas. Aqui trataremos especialmente dessa classificação nativa, que separa *increr cati* (cantos principais)*, increr cahàc* (cantos comuns) e *increr cahàc-re* (cantos comuns e pequenos, não verdadeiros e não autênticos) e que faz parte do sistema cancional *Cà – Krĩcapé – Wyhty.*

Pretendemos abordar as categorias dos cantos de pátio que perfazem esse sistema e as características de cada uma delas. Também trataremos da aplicabilidade desta pesquisa que consistiu, desde o início, também em gravação de áudio e vídeo do universo músico-ritual desses povos. A proposta de alguns membros da comunidade era a de que o trabalho (iniciado com a pesquisa de doutorado) pudesse contribuir com o aprendizado dos mais jovens sobre os cantos.

Os Ràmkôkamẽkra/Canela tornaram-se conhecidos na literatura antropológica a partir da monografia de Curt Nimuendajú em sua obra *The Eastern Timbira* (1946). A semelhança da organização social e ritual desse povo com os demais povos Timbira permitiu a Nimuendajú a generalização de suas observações para um conjunto de povos.[97]
Além das semelhanças destacadas por Nimuendajú (como sistema de metades, sistema de classes de idade, complexos rituais de formação de pessoas), existem também semelhanças linguísticas e uma intensa e sofisticada rede de relações estabelecidas entre esses "diferentes" povos que são os Timbira, a qual já foi observada por outros antropólogos que realizaram suas pesquisas com diferentes povos Timbira (GIRALDIN, 2000, 2001, 2004; LADEIRA, 1982).

Essa rede de relações pode ser observada através do sistema de conhecimento médico tradicional (o que leva pessoas a buscarem auxílio consultando xamãs em outros povos) e de outros conhecimentos (como a agricultura), dos *amji kĩn* (festas), das relações de casamentos e de parentesco.

Sobre os Ràmkôkamẽkra/Canela

Os Ràmkôkamẽkra/Canela vivem atualmente na Terra Indígena Kanela, onde está a aldeia Escalvado. A TI Kanela dista 40 km de Fernando Falcão e a 120 km de Barra do Corda, ao sul do estado do Maranhão, em região de cerrado, e possui área de 125.212 hectares, demarcada entre os anos de 1971 e 1983.

[97] Esse conjunto é conhecido como Timbira, que inclui, além dos Ràmkôkamẽkra/Canela, também os Apãnjekra/Canela, os Krepymkateje, os Krẽye, os Pyhcop catiji/Gavião e os Krĩkati, todos no estado do Maranhão. Existem ainda os Gavião Parakateje, no Pará, além dos Krahô, no Tocantins. A estes Nimuendajú chamou de Timbira Oriental. Os Apinaje, Nimuendajú os classificou como Timbira Ocidental.

Segundo Crocker (2009), os Ràmkôkamẽkra/Canela possuem cinco sistemas de metades e, restritos à esfera masculina, seis grupos do pátio central, cinco associações rituais, duas ordens hierarquizadas e cinco agrupamentos de homens. As mulheres não possuem associações, mas quase todos os grupos masculinos têm duas meninas indicadas como integrantes dessas agremiações masculinas. Vale a pena destacar os seis grupos de pátio, pois neles está contido o grupo dos *Próhkãm mã,* que é o conselho dos anciãos e soberano nas decisões políticas da aldeia. Cada uma das metades *Kỳjcatejê* e *Harãhcatejê* possui três grupos que são classes de idade. Seus nomes variam, mas a inclusão de nova classe depende de um grupo de iniciandos passar pelas duas fases dos rituais *Ihkreré* e duas vezes pelo *Pepjê*.

Para formar uma nova turma, demora-se em torno de 10 anos. Enquanto uma metade realiza a formação de uma nova turma, a outra metade aguarda. Dessa maneira, para a composição de uma nova classe de idade, demora-se em torno de 20 anos. As classes ocupam lugares preestabelecidos no pátio e vão mudando de local a cada vez que ingressa uma nova. A última classe dos *Harãhcatejê* é a dos *Próhkãm mã*. Essa classe é exclusiva aos membros dessa metade, exercendo o papel de autoridade suprema na aldeia.

A estrutura circular concentra dois importantes lugares: o "pátio" e os "segmentos residenciais". Entre os Ràmkôkamẽkra/Canela o pátio é um ambiente tipicamente masculino, local público em que acontecem as decisões políticas da aldeia e do qual as mulheres, na grande maioria das vezes, não fazem muita questão de fazer parte.

Para esses povos, os rituais se constituem em importantes eventos que propiciam o bom andamento na vida cotidiana da aldeia, pois através deles são evidenciados os ciclos de vida, através das festas de furação de orelha, dos ritos associados à morte e ao luto, dos rituais de formação da pessoa, como *Kêtuwajê*, *Pepjê* e *Pep-cahàc.*[98] Todos eles definem as relações dos indivíduos com o povo, sendo esses rituais permitidos a todos da comunidade. Já os ritos que envolvem o nascimento de um bebê são realizados no âmbito da família (CROCKER, 2009, p. 102).

[98] Na língua dos Ràmkôkamẽkra/Canela, uma forma vocativa para chuva é Mẽ Pahkrit-xwyjê. Esse termo refere-se a uma situação em que um grupo de jovens estava na habitação tradicional dos Pep-cahàc, localizada fora do círculo de casas da aldeia. Conta-se que ninguém estava cuidando adequadamente do grupo de jovens, quando repentinamente se formou uma chuva muito forte que se abateu sobre a aldeia. Passada a tempestade, foram até a casa dos Pep-cahác, mas não encontraram nenhum dos jovens lá. A chuva os havia carregado, por isso referem-se e relacionam-se intersubjetivamente com a chuva como uma turma de jovens iniciandos.

O universo músico-ritual dos Ràmkôkamẽkra/Canela

Os rituais dos povos Ràmkôkamẽkra/Canela foram pesquisados e etnografados por dois pesquisadores que inspiraram este trabalho. Curt Nimuendajú (entre os anos de 1929 a 1936) e William H. Crocker (que fez trabalhos de campo entre os anos de 1957 a 2011).[99] Estes autores mostram em seus trabalhos[100] o vigor e a intensidade da vida ritual dos Ràmkôkamẽkra/Canela, fazendo-nos refletir sobre esse universo ritual em si e como os rituais são importantes para a sobrevivência desses povos.

Nos referenciamos em Stanley Tambiah (1985) para o conceito de ritual: um sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos frequentemente expressos por múltiplos meios com ação ritual performativa.

Com esse conceito, podemos vislumbrar como esses rituais são visualizados pelos Ràmkôkamẽkra/Canela, especialmente quando conversamos com os cantadores. Percebemos que não basta apenas executar o canto corrretamente (SOARES, 2010). Associado às palavras executadas nos cantos, é de suma importância realizar a performance adequada àquele momento ritual, como aquele "[...] conjunto de ações, elementos e sujeitos interligados e indissociáveis na execução do ritual musical" (SOARES, 2014, p. 156).

Para os Ràmkôkamẽkra/Canela, os rituais precisam ser realizados de forma cuidadosa e precisa para que não haja males, mortes prematuras e acidentes graves com os sujeitos envolvidos, principalmente com parentes da *Wyhty*. Todas as relações que os Ràmkôkamẽkra/Canela estabelecem são concebidas como ocorrendo entre sujeitos, seja com as doenças, os animais, as plantas (sejam elas cultivadas ou do cerrado) e também os instrumentos musicais.

Foi pensando na produção e na reprodução dos seres (e de seus corpos) e do mundo (através dos rituais e dos cantos) e verificando a grande quantidade de rituais daquele povo, vendo o quanto esses momentos estão repletos de musicalidade, que investimos no conceito de universo músico-ritual (ver Figura 1). Não se trata, enfatizamos, de um universo cósmico, como no caso do Kalapalo, trabalhado por Ellen Basso (veja adiante), mas de um universo no sentido amplo, universo enquanto uma totalidade, algo que possa retratar um conjunto total de todos os cantos existentes. Nesse universo musical, enquanto totalidade, existem sistemas

[99] Atualmente, este pesquisador vive em Washington (USA) e se dedica a escrever um livro sobre as festas dos Ràmkôkamẽkra/Canela.

[100] Nimuendajú (The Eastern Timbira), 1946; Crocker (The Canela [Eastern Timbira]) I: An Ethnografic Introduction, 1990.

cancionais que, por sua vez, são compostos de conjuntos de cantos. Estes possuem planos ou esferas específicas (como mostra o esquema adiante).

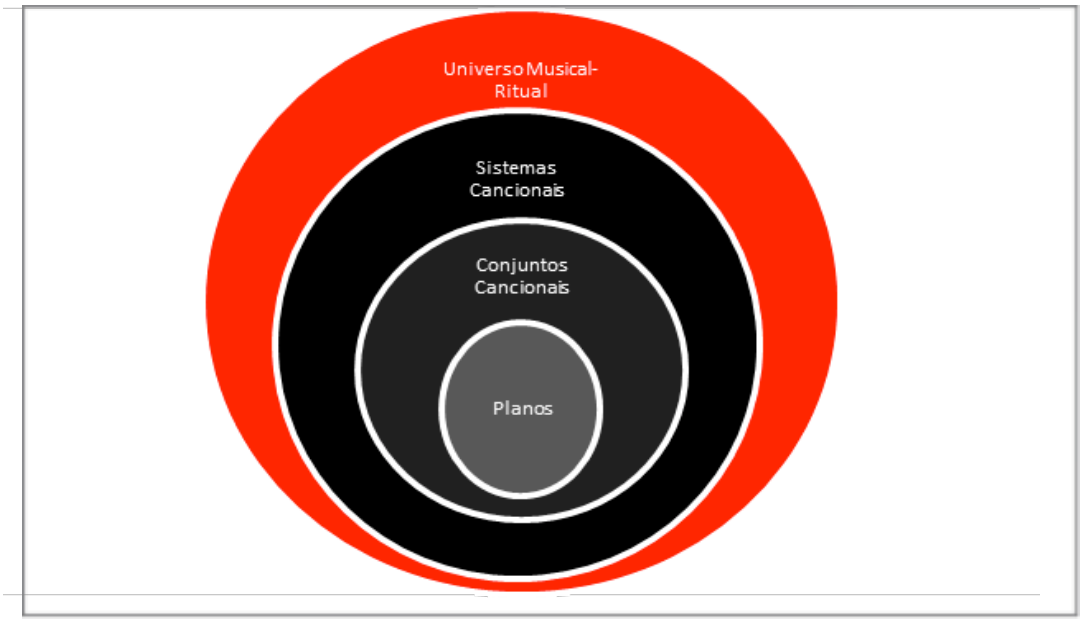


Figura 1: **Esquema do Universo músico-ritual Timbira.**

Nossas reflexões referentes ao universo musical, aqui, estão associadas sobretudo às leituras de Rafael José de Menezes Bastos (1999, 2010 e 2013) e de Ellen B. Basso (1985). Em seu livro *A Musical View of the Universe,* Basso trata de uma visão musical do universo existente entre os Kalapalo, os quais possuem muitos rituais associados com a ideia mitológica da origem de algum fenômeno musical, uma música ou um instrumento musical. E esse processo geralmente é parte integrante de determinando ritual. Além de uma constante associação com a música, há uma forte conexão entre a música e a cura xamanística.

Esse processo de cura xamânica com música não acontece entre os Ràmkôkamẽkra/Canela. Apesar disso, na execução dos cantos e na realização dos rituais, os espíritos dos mortos se fazem sempre presentes. É nesse sentido que um possível erro ou um choro do cantador, durante a execução de um canto, pode levar à morte de um indivíduo, especialmente na família da *Wyhty*.

Ao utilizar a categoria "universo" para tratar dos vários rituais e cantos dos Ràmkôkamẽkra/Canela, não assumimos que estes tenham a mesma concepção dos Kalapalo.

Antes, queremos enfatizar como o conceito levantado por Basso nos fez refletir sobre como os rituais são pensados e estão dispostos dentro de um contexto, como um conjunto constituído por partes, as quais em determinados momentos compõem um todo e em outros momentos são o todo.

Portanto, conjugado a esse universo ritual existe uma grande quantidade de músicas e de cerimônias musicalizadas com determinada função para a vida social. Tais músicas e cerimônias necessitam ser realizadas dentro de um sistema pensado e refletido pelos Ràmkôkamẽkra/Canela como exigindo muito cuidado e muito atenção, por parte dos seus executores, referente aos acontecimentos dentro da sociedade.

Portanto, a categoria "universo" busca destacar um quantitativo de rituais que existe entre os Ràmkôkamẽkra/Canela, denotando que existe um todo (conjunto de rituais) formado por partes (rituais de formação, de "alegriar" (SOARES, 2010), de ensinar condutas e valores que os sujeitos devem ter em sociedade). E a boa conexão entre essas partes que formam o todo são primordiais para o equilíbrio da vida de todos os seres do cosmos, incluindo os próprios Ràmkôkamẽkra/Canela.

Universo músico-ritual

Os Ràmkôkamẽkra/Canela, ao falarem dos seus cantos, afirmam que eles tinham somente três originalmente seus (cantos do lagarto, do coco e da mutuca). Todos os demais pertenciam aos outros seres (animais e plantas) e foram ensinados por algum *caj* (xamã) que os recebeu e aprendeu, os quais foram memorizados e ensinados para os povos Ràmkôkamẽkra/Canela (SOARES, 2010).

Entre os Ràmkôkamẽkra/Canela, assim como entre os Timbira, não há processos composicionais (SOARES, 2014). Os cantos dos rituais, assim como os cantos executados fora dos rituais (cantados no pátio, no *Krĩcapé*, nas residências e na casa de *Wyhty*), foram aprendidos em outros mundos e executados desde então, não cabendo aos Ràmkôkamẽkra/Canela compor músicas novas, o que os difere de alguns povos indígenas em que o processo composicional pode vir dos sonhos, como é o caso dos Xavante (GRAHAM, 1995), ou mesmo em situação de conflitos e suas resoluções (como entre os Inỹ [Karajá, Javaé e Xambioá]) (LOURENÇO, 2009).

Também não existem cantos infantis ou cantos que são apenas cantados pelas mulheres, o que difere dos homens, que possuem cantos que somente podem ser cantados por eles, como o *ahtu pôc crere* (canto realizado para a queimada do capim na aldeia). Após esse

canto, os homens podem sair para a caçada. Esse tipo de canto é realizado durante o *Pep-cahàc,* no tempo de *Wyhty*, executado apenas por homens. Outro exemplo são os cantos *catàmti crere* e *wacmẽti crere* (toras referentes a dois momentos distintos ligados às metades *Atỳkmakra* e *Càmakra,* no tempo de *Mẽjpimràc*[101]).

Conforme afirmamos no início deste texto, o que nos chamou atenção foi a pergunta ouvida de uma exímia cantora (uma *Hôkrepoj*), que nos despertou para a forma de os Ràmkôkamẽkra/Canela classificarem o universo dos cantos de pátio (*Cà*).

Ao investigarmos as formas de os Ràmkôkamẽkra/Canela classificarem seus cantos, percebemos que os cantos de pátio fazem parte de uma tríade (*Cà – Krĩcapé – Wyhty*) que compõe um *sistema cancional* interconectando os espaços do *Cà* (pátio), *Krĩcapé* (rua circular em frente das casas que confronta com o pátio da aldeia) e a casa de *Wyhty* (rainhas representantes de cada uma das metades, ver Figura 2 adiante).[102] A casa delas se torna ponto de reunião de membros da metade enquanto durar o seu "mandato". Esse somente se encerra quando elas atingem idade de se casarem.

Ao longo da pesquisa, percebemos que esse sistema (*Cà – Krĩcapé – Wyhty*) é apenas uma pequena ponta desse universo musical, o qual possui uma consistente teoria referente aos cantos e que a quantidade de cantos existentes nesse universo é impossível de quantificar, neste momento da pesquisa. Apesar de amplo, esse universo sofre pressão por diferentes fatores correndo riscos de desaparecer com o tempo, devido à situação de intenso contato com o mundo dos não indígenas. Apesar da sua importância para o modo de vida dos povos Timbira, em geral, e dos Ràmkôkamẽkra/Canela, em particular, esse universo musico-ritual não foi abordado nos estudos de Niumeundaju (1946) nem nos escritos etnograficos de Crocker como por exemplo, sua mnografia de 1990. Dessa forma, podemos compreender pelos estudos da musicalidade desse povo, que existem aproximações com a musicalidade dos povos das Terras Baixas da Ámérica do Sul, com a presença das quatro marcas apontadas por Menezes Bastos (2007).

[101] Os Ràmkôkamẽkra/Canela concebem ao menos duas temporalidades: Wyhty e Mẽjpimràc. A primeira corresponde ao período do ano no intervalo entre março a setembro; a segunda, ao intervalo entre setembro e janeiro.

[102] A metade Harãcatejê, localizada na parte oeste da aldeia, escolhe uma menina Wyhty numa casa na parte leste. O lado leste é a parte ocupada pelos Kỳjcatejê, os quais, por sua vez, escolhem sua Wyhty numa casa que esteja no lado oeste da aldeia.

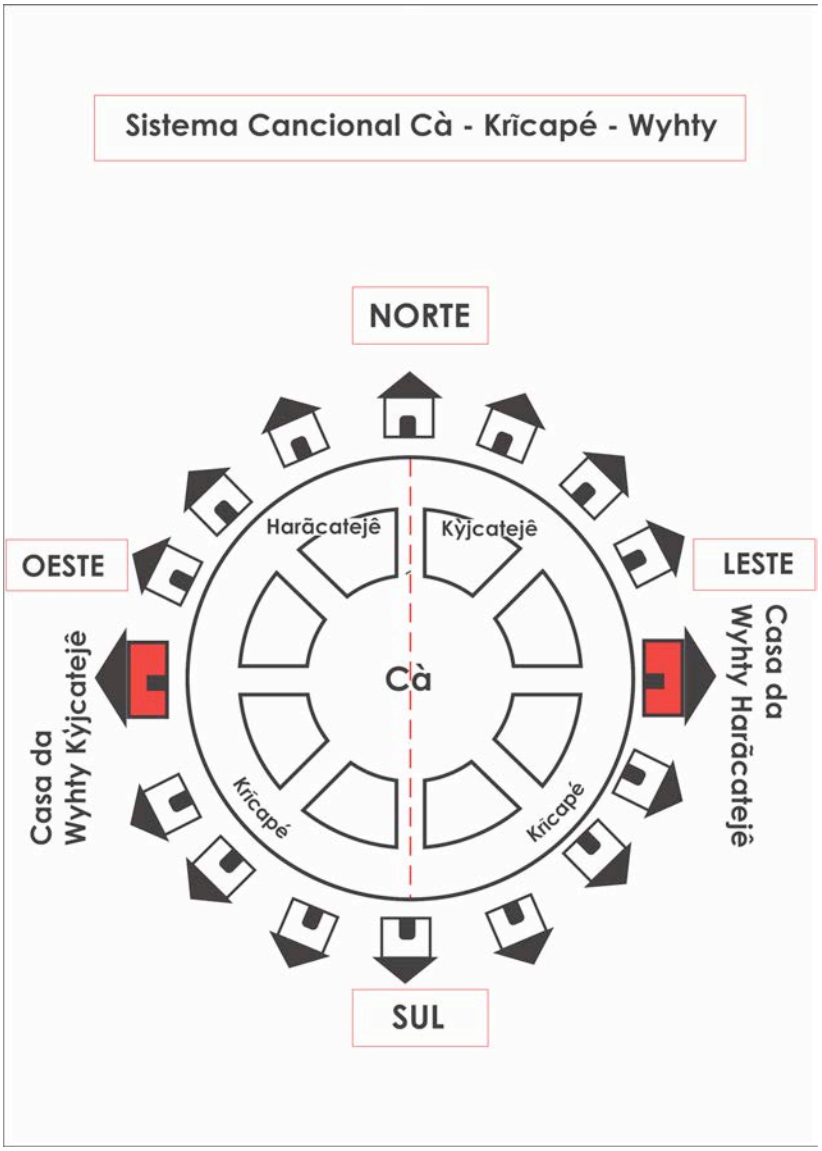


Figura 2 - Sistema cancional Ràmkôkamekrá/Canela

Hoje, especialmente os cantores mais velhos Ràmkôkamẽkra/Canela reconhecem que existem alguns rituais dos quais não lembram mais o conjunto cancional, como *põhy-pré, ahpỳnre, mẽhhuwati* e *ahcahwrỳ*, o que os empenham em fazer o registro dos cantos atualmente praticados para que não desapareçam.

Foi nessa relação com cantadores e pesquisadores Ràmkôkamẽkra/Canela que surgiu a demanda deles para elaborar materiais musicais de incentivo aos jovens a se interessarem pelos saberes dos *mehĩ,* e não somente aqueles dos cupẽ, como acontece de forma intensa com a entrada das escolas nas aldeias indígenas.

A partir do discurso nativo, foi possível perceber que o sistema cancional (*Cà – Krĩcapé – Wyhty*) possui cantos de *Cà* (pátio) classificados da seguinte forma: *increr cati,*

increr cahàc e *increr cahàc-re.* Além das formas de classificações para os cantos de pátio, procuramos observar e investigar critérios e características específicas relacionadas a essas três formas de classificar os cantos do *Cà*.

Verificamos que todos esses cantos são vocais, executados por um homem que utiliza o maracá (instrumento idiofônico) para acompanhar o canto e promover a alegria necessária que os cantos desse sistema exigem. Acompanhando esse cantador (*increr catê*) em segunda voz, há um coro de vozes femininas que se encontram no pátio da aldeia em fileira e que constitui o conjunto das Hôkrepoj: "[...] com intervalos variados no qual desenham comportamentos vocais ascendentes e descendentes, além de manterem-se num paralelismo que emite extraordinário vigor" (SETTI, 2004, p. 64).

Os recursos vocais dos povos Timbira permitem construir texturas sonoras e montagens polifônicas, com usos de microtons nos cantos solistas e nos cantos das mulheres. As melodias, nos cantos Timbira, são construídas em escalas de três, quatro, cinco e seis sons frequentes e geralmente polarizados por centros tonais aproximados (SETTI, 2004).

É nesse cenário musical fascinante, com sujeitos em constante movimento e com eclosão e recuo de vozes (cantador, cantora, animador e outros sujeitos que fazem parte do plano musical), inicialmente num ritmo mais lento e em seguida em ritmo mais acelerado, que se constitui o sistema cancional composto dos cantos do Cà (pátio) (AZANHA, 2004).

A primeira classificação, *increr cati* (cantos principais) contempla um acervo de cantos especiais, esses relacionados a dois dos principais povos que hoje compõem os povos Ràmkôkamẽkra/Canela, que são os *Mẽmortumre* e os *Iromcatejê.* Esses cantos são executados em momentos especiais (como a finalização de resguardos, a entrega de *cwỳr* [comida] ao conselho de velhos, após corrida de tora *pàr*) e por cantadores experientes – *Mẽhõmpahi* (cantadores mestres) – de uma das metades da sua classe de idade.

A segunda, *increr cahàc* (cantos comuns), faz parte de um conjunto de cantos relacionados aos outros povos que compõem os Ràmkôkamẽkra/Canela, incluindo também os *Mẽmortumre* e os *Iromcatejê,* mas incluindo sobretudo os *Crôrekamẽkra, Carêcatejê, Kỳhtikamẽkra, Apànjêkra, Krahôkamẽkrá, Apinajé e Xôkamẽkra*. Em sua maioria, são cantos alegres, bonitos, mas não especiais, como os *increr cati*. São cantos executados por cantadores experientes durante a noite e durante o dia em momentos especiais (como na corrida da tora *pàr* – corrida de tora grande) e por cantadores em meio de carreira (que ainda estão em processo de aprendizado), mas que já receberam as honrarias de *Mẽhõmpahi*.

A terceira classificação, *increr cahàc-re* (cantos comuns e pequenos, não verdadeiros e não autênticos cantos *Mẽmortumre* ou *Iromcatejê*), é composta de cantos oriundos de outros povos Timbira, os quais são classificados como cantos comuns, de menos prestígios. Aqui são inclusos aqueles dos Apãnjêkrá, Pỳkobjê, Krĩkati, Krẽnyê, Krahô e Apinaje, aprendidos e incorporados especialmente por jovens que manuseiam o maracá.

Esses são cantos executados, em sua maioria, por cantores que não são *Mẽhõmpahi*. São executados à noite (das sete às dez horas) por um cantor que utiliza o *Cuhtõj* (maracá) e por jovens mulheres que cantam na fileira linear de mulheres *Hôkrepoj*. São destinados, sobretudo, aos jovens (menos aos reclusos e às mulheres casadas). São cantos que têm como finalidade proporcionar alegria e animação, fazer as pessoas se conhecerem melhor, brincarem e namorarem nos caminhos radiais do pátio e durante as danças no pátio (rodas ou fileiras intercalando homens e mulheres). Também são esses cantos que são executados no cerrado durante o *Crôjõpī.*[103], assim como alguns cantos *increr cahàc*, podem também ser ali executados. Diferente do *increr cati,* de cujo conjunto apenas um deles pode ser cantado nesse local.

Esse também é um momento em que a estética de beleza dos Ràmkôkamẽkra/Canela é destacada, pois as jovens que vão ao pátio nessa ocasião estão bem pintadas, com lindos colares (*Hônkrexê*) e braceletes, com os cabelos soltos, bem cheirosos e penteados. Nesse momento escutam-se risos e muita alegria, que acaba tomando conta de toda a aldeia.

Já os *increr cati* e os *increr cahàc* são geralmente cantados por mulheres *Hôkrepoj,* que já possuem *status* de boa cantadora. São mulheres maduras, reconhecidas pelos Ràmkôkamẽkra/Canela como exímias cantadoras e portadoras do *hahhĩ* (tipóia utilizada sobre o ombro e sobre o peito), objeto esse que comprova o *status* dessa cantora enquanto mestre dos cantos. Esses dois tipos de cantos, mas especialmente o *increr cati*, exigem respeito, nenhuma conversa e seriedade por parte daqueles que executam os cantos, por serem eles cantos especiais e respeitosos.

Conclusão

Vimos que realizar abordagens sobre a temática da musicalidade dos povos indígenas ainda nos revela dados etnográficos inéditos, mesmo que suas características possam se encaixar em categorizações já elaboradas, como as marcas da musica apontadas por Menezes

[103] Evento realizado durante a finalização das três festas de formação dos jovens Ràmkôkamẽkra/Canela (Ketuwajê, Ihkrerê/Pepjê e Pep-cahàc). Tradicionalmente caititus eram caçados e serviam para retribuir os serviços sexuais das mulheres que quisessem participar do evento tendo relação sexual com diversos homens nesse dia. Ver sobre esse tema tema Crocker (2009) e Panet (2010).

Bastos (2007). A nossa intenção, com este artigo, sem descuidar das questões teóricas fundamentais para todas as abordagens, foi apresentar dados descritivos das formas de classificação dos cantos de pátio elaboradas pelos Ràmkôkamẽkra/Canela. Isso se deve, primeiramente, ao fato de que esse tema nunca foi abordado pelos pesquisadores que nos antecederam nos estudos sobre os povos Timbira. Mas se deve, também, a que os dados apresentados aqui serem parte de um conjunto de levantamentos que estamos realizando sobre as musicalidades dos povos Timbira, no âmbito de um projeto que desenvolvemos no Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI) na Universidade Federal do Tocantins (UFT), em Porto Nacional, dentro de nossa participação no INCT Brasil Plural (IBP), ao qual somos gratos pelos apoios recebidos.

Referências

AZANHA, G. *Amjëkin:* música dos povos Timbira. CTI, out. 2004. Encarte do CD.

BASSO, E. B. *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

CROCKER, W. H. The Canela (Eastern Timbira), I: An Ethnographic Introduction. *Smithsonian Contributions to Anthropology*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, n. 33, 1990.

_____. Os Canela: parentesco, ritual e sexo em uma tribo da Chapada Maranhense. Rio de Janeiro, Museu do Índio; Funai, 2009. (Série Monografias).

GIRALDIN, O. *Axpên Pyràk*: história, cosmologia, onomástica e amizade formal Apinajé. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2000.

_____. Um mundo unificado: cosmologia, vida e morte entre os Apinaje. *Campos*, n. 1, p. 31-46, 2001.

_____. Os filhos plantados: a relação Apinajé com as plantas cultivadas. In: II ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, jul. 2004, Feira de Santana, Bahia. Disponível em: <http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/odair_giraldin.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2016.

GRAHAM, L. R. *Performing Dreams*: Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil. Austin, Texas: University of Texas Press Austin, 1995.

LOURENÇO, S. R. *Brincadeiras de Aruanã*: performances, mito, música e dança entre os Javaé da ilha do Bananal (TO). Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999.

_____. Etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. *Com Ciência – Revista eletrônica de jornalismo científico*, n. 116, 2010. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=54&id=688>. Acesso em: 17 out. 2010.

_____. *A Festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka*: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Ed. USP, 2009.

NIMUENDAJÚ, C. *The Eastern Timbira*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1946.

PANET, R.-F. de F. *'I-mã a krupen prãm!' Prazer e sexualidade entre os Canela.* Tese (Doutorado em Políticas Públicas) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Centro de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

SETTI, K. "Índios Trovadores: acordes Timbira ecoam no cerrado". In: *Revista D.O. Leitura – outras vozes*. São Paulo: imprensa oficial. Ano: 22; número: 04; julho a agosto: 60-66. 2004.

SOARES, L. R. R. *Amji kĩn e pjê cunẽa*: cosmologia e meio ambiente para os Ràmkôkamẽkra/Canela. Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente, Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2010.

_____. Canções, cantos e performance entre os Timbira: existe uma criatividade individual? In: MONTARDO, D. L.; DOMÍNGUEZ, M. E. (Org.). *Arte e sociabilidade em perspectiva antropológica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.

_____. *"Eu sou o gavião e peguei a minha caça." O ritual Pep-cahàc dos Ràmkôkamẽkra/Canela e seus cantos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, 2015.

TAMBIAH, S. J. *Culture, Thought, and Social Action*: An Anthropological Perspective. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.

ETNOMUSICOLOGIA SIMÉTRICA? REFLEXÕES EM TORNO DO ESTUDO DE UMA PRÁTICA NÃO-ESTRANHA AO PEQUISADOR

Lino Camenietzki Amorim
PPGM – UFRJ
lino.c.amorim@gmail.com

Resumo: O texto apresenta uma discussão em torno das particularidades do estudo de uma prática musical "não-estranha" ao pesquisador etnomusicólogo. Embora seja uma situação bastante comum no Brasil, ela se opõe ao procedimento mais tradicional, ou canônico, da etnomusicologia nos seus centros mais hegemônicos, em especial nos Estados Unidos. Retomando algumas posições em torno do debate acerca da assimetria entre pesquisadores e pesquisados, propõe-se a postura de investigar uma prática musical da qual o pesquisador já seja, de certa maneira, um "nativo", enquanto uma alternativa que pode contribuir para a superação de muitos dos impasses gerados a partir das críticas pós-modernas ás práticas etnográficas.

Palavras-chave: etnomusicologia simétrica; etnomusicologia brasileira; pesquisador- nativo.

Abstract: The text presents a discussion about the particularities of the study of a "non-strange" musical practice to a Ethnomusicology researcher. Although it is a very common situation in Brazil, it opposes the more traditional, or canonical, procedure of Ethnomusicology in its more hegemonic centers, especially in the United States. Retaking some positions around the debate about the asymmetry between researchers and the objects of their research, it is proposed the posture to investigate a musical practice of which the researcher is already a "native", in a certain way, while an alternative that can contribute to the overcoming of many of the impasses generated from the postmodern critiques to the ethnographic practices.

Keywords: symmetrical ethnomusicology; Brazilian ethnomusicology; Native- researcher.

A etnomusicologia foi se consolidando enquanto campo de estudo nos Estados Unidos a partir da investigação de sistemas musicais não-europeus (Pinto, 2005). Quanto mais estranha aos padrões da cultura ocidental hegemônica mais proveitoso seria o estudo. Embora isso venha mudando ao longo do tempo, Cambria (2008a) indica que a dimensão da diferença ainda tem uma posição central nos estudos etnomusicológicos. Kidula (2006) parte do mesmo raciocínio para argumentar em favor de uma African Musicology em contraposição à ideia de Etnomusicologia no contexto onde africanos estaria estudando a música africana. A partir da percepção de que grande parte dos estudos etnomusicológicos no Brasil seguem o paradigma oposto dessa versão hegemônica da disciplina – estudar as práticas musicais da qual o investigador é um nativo em contraposição a estudar práticas "estranhas" – pretende-se uma reflexão em torno das semelhanças e diferenças entre as duas posturas bem como a problematização de potencialidades e limitações de um estudo sobre uma prática musical não-

estranha ao pesquisador. Trata-se, portanto, mais de uma reflexão acerca de uma prática que já existe de maneira sistemática no Brasil, mas que talvez venha sendo realizada por vezes de maneira naturalizada, do que de um manifesto em favor de uma nova postura metodológica.

Etnomusicologia simétrica?

Vincenzo Cambria (2008b) propõe um debate sobre diversas correntes que teorizam sobre o problema da assimetria entre pesquisadores e pesquisados dentro da pesquisa de campo etnográfica. Na década de 80, autores da chamada crítica pós-moderna da antropologia propõem o que chamam de antropologia dialógica, questionando os resultados do monólogo do pesquisador legitimado pela academia e em favor de dar voz aos pesquisados. Mais tarde, autores dos chamados estudos pós-coloniais chamam a atenção para o fato de que as assimetrias na experiência de campo não se limitam a este âmbito e estariam contextualizadas no sentido mais amplo das relações macro-políticas e macro-econômicas, aspecto ignorado pelos primeiros. Estudiosos do "terceiro mundo" teriam elaborado diversas formas de Pesquisa Participativa assumindo a posição de subalternidade que normalmente assumem os "nativos" na pesquisa etnográfica mais tradicional. Cambria analisa ainda a proposta de Viveiros de Castro (2002) no sentido de recusar ao discurso do antropólogo a sua vantagem estratégica sobre o discurso do nativo: "levar as últimas consequências a aposta de que somos todos antropólogos", tratando assim os pensamentos nativos como conceitos em "continuidade epistêmica" com a prática antropológica. O próprio autor se posiciona no debate propondo um tipo de pesquisa participativa baseada na ideia de diálogo presente nas elaborações de Paulo Freire e Mikail Bakhtin onde além de tentar "levar a sério o ponto de vista nativo" como propõe Viveiros de Castro, pretende-se tentar fazer com que este nativo possa levar a sério a si mesmo, considerando a "dialogicidade inerente na relação que estabelecemos com nossos jovens interlocutores e nas tantas outras que (nós e eles) estabelecemos em nosso cotidiano" (Cambria, 2008b: 208).

A assimetria entre pesquisadores e pesquisados trata-se, portanto, de um amplo debate dentro da prática etnográfica. Um paradigma que pode ter na pesquisa da prática musical em que o próprio pesquisador é um nativo uma dentre tantas alternativas produtivas para se superar alguns âmbitos desse impasse.

Bruno Latour (2015) discute as peculiaridades da chamada Antropologia da Ciência. Seria uma situação onde alguns âmbitos dessa assimetria entre pesquisador e pesquisado se dissolveria. "Não estamos mais estudando sistemas de crenças, mas sistemas de verdades".

Verdades essas tão ou mais legitimadas academicamente do que as possíveis verdades

da ciência atropológica. A mesma estrutura de poder que na situação anterior legitima o discurso dos pesquisadores acadêmicos perante a "voz subalterna" dos nativos, pode agir aqui de forma até mais intensa sobre as concepções de mundo do cientista pesquisado. A partir desse raciocínio poderíamos nos perguntar se a investigação de uma prática da qual o pesquisador é um nativo também não poderia ser considerada um tipo de pesquisa simétrica. Mais especificamente sobre o caso aqui estudado podemos refletir se uma análise etnomusicológica de uma prática da qual o pesquisador é um nativo antes de ter se tornado um pesquisador não poderia ser encarada como um tipo de "etnomusicologia simétrica". A simetria nesse caso não se relacionaria necessariamente com a legitimidade acadêmica (ou poder acadêmico) do discurso de cada parte, mas sim relacionada diretamente com os problemas que aparecem na pesquisa de campo e as reflexões geradas a partir deles. A simetria se dá, portanto, em outro nível, mas que também pode ter a potencialidade de influenciar sobre este último: se os interlocutores passam a se sentir seguros em torno de uma discussão que envolve uma pesquisa acadêmica eles podem passar a se sentir cada vez mais confortáveis na ideia de "continuidade epistêmica", mencionada anteriormente, dos seus pensamentos com as questões mais especificamente etnomusicológicas. Há de relativizar mesmo a pré- condição dessa hierarquia. Será que a pesquisa acadêmica é levada tão a sério nesses contextos? Pode ser que haja um certo respeito pelas elaborações acadêmicas em determinados âmbitos, mas talvez não a ponto de representar uma força considerável frente a outros condicionamentos que agem sobre a fala dos nossos interlocutores.

Analisando a visão "simétrica" a partir da experiência do campo

Toda essa discussão veio à tona a partir da experiência de campo da pesquisa de doutorado em andamento que dá origem a este texto. Investigando disputas, conflitos e negociações em torno da música executada em espaços públicos no Rio de Janeiro a partir da noção de práxis sonora (Araujo, 2013), observei especialmente um episódio conflituoso durante a apresentação musical de um grupo carnavalesco do qual eu passei a fazer parte pouco depois do início da pesquisa, que levou ás reflexões aqui esboçadas. A partir de então farei referência a este grupo como bloco X.[1]

Voltando ao debate proposto por Cambria acerca do diálogo entre pesquisadores e pesquisados na prática etnográfica, a pesquisa de campo seria um *lugar* produzido pela academia graças ao sistema de poder em que é inserida. Parafraseando Michel De Certeu

[1] Aqui não houve espaço para uma descrição mais detalhada da pesquisa, do grupo, ou do conflito citados, optando-se por focar a atenção na discussão central do texto.

(1994), o autor argumenta que neste lugar a relação entre pesquisador e pesquisado se daria muitas vezes a partir de um confronto no qual os pesquisadores atuariam por meio de *estratégias* de pesquisa enquanto que os nativos elaborariam suas *táticas* de informantes.

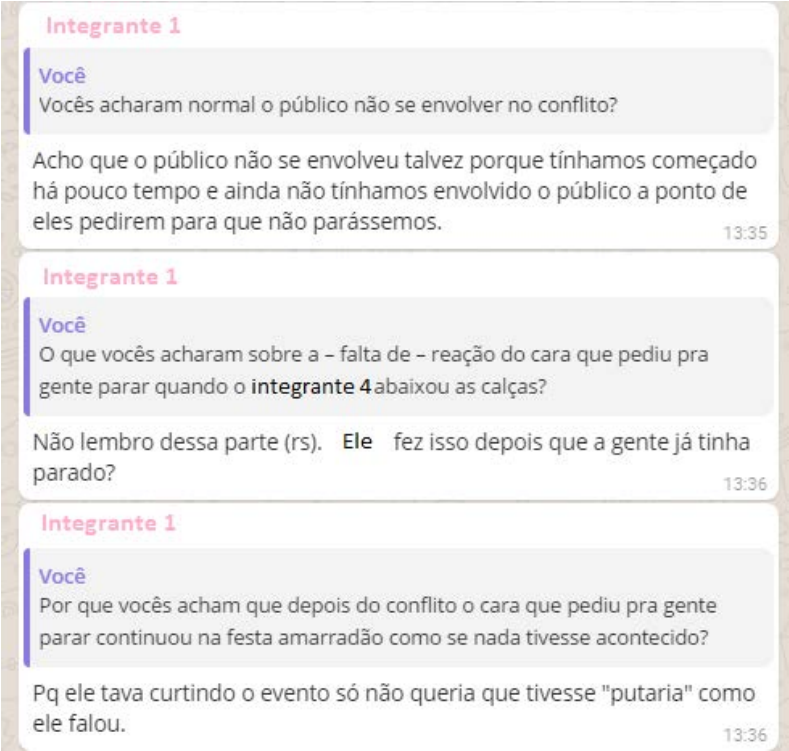
Estes últimos estariam submetidos ás regras do lugar, lhes restando desenvolver táticas que permitam a estes conquistar espaços temporários dentro desse lugar e, a partir deles, tirar algum proveito. Após presenciar e observar o episódio conflituoso da pesquisa de campo comentado anteriormente, abordei alguns integrantes do bloco X para saber a opinião deles sobre o que havia acontecido. Nesse momento anunciei que estava analisando os acontecimentos em torno daquela experiência como parte da minha pesquisa de doutorado. A maioria dos integrantes já sabia que eu estava fazendo doutorado em música, mas assim como eu não sabiam que o bloco X poderia se envolver na pesquisa. A dinâmica que percebi nesse diálogo não parecia permeada pela hierarquia das estratégias do pesquisador em contraposição às táticas dos informantes como comentada por Cambria. Muitos condicionamentos certamente estavam envolvidos na conversa, mas a atitude dos meus interlocutores perante a pesquisa não parecia visar a conquista de qualquer espaço a partir daquele diálogo. Eles não estão em uma posição subalterna sobre a minha em relação a índices econômicos e todos já tiveram alguma experiência no meio acadêmico: um deles possui graduação na área de relações públicas, outro possui mestrado em comunicação, outro concluiu graduação tecnológica e um deles é professor de uma universidade federal, estando, portanto hierarquicamente até acima do pesquisador em termos acadêmicos mesmo que se enquadre em outra área de conhecimento. E se podem respeitar a minha opinião acerca de assuntos relacionados ao que eles entendem enquanto música, já que sabem da minha formação nesse campo, não pareciam intimidados pelo discurso acadêmico quando conversamos acerca do conflito ocorrido. Um dado significativo acerca da dinâmica da nossa conversa é que eu era a pessoa mais jovem, com 27 anos, enquanto outros já tinham mais de 40, o que talvez fosse mais significativo no sentido da relação de poder nessa conversa do que uma legitimidade do pesquisador enquanto acadêmico do assunto. Esse tipo de diálogo menos "preocupado" ou "interessado", além de ser consequência desse âmbito mais simétrico do poder na fala dos envolvidos em comparação à posição social do pesquisador, talvez também tenha sido influenciado pelo meu contato direto com essas pessoas desde já alguns anos antes da experiência específica do bloco X.

Lancei algumas perguntas acerca do conflito no grupo do bloco X no whatsapp e as pessoas que responderam foram justamente aquelas com as quais eu já tinha essa experiência anterior tocando em outro grupo. O bloco X conta ainda com outras duas pessoas das quais eu

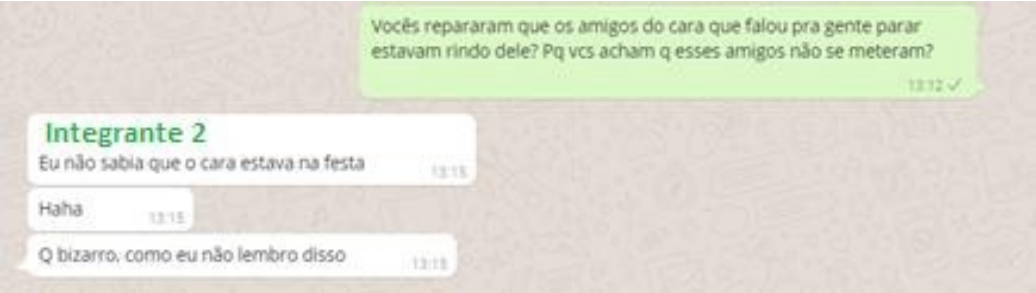
só passei a ter contato diretamente desde que passei a fazer parte do grupo. Essas duas pessoas não se pronunciaram quando eu pedi a opinião sobre o conflito, mas vale a consideração de que elas normalmente já são menos ativas nesse grupo do whatsapp, seja por utilizarem menos esse meio de comunicação ou por se sentirem menos à vontade de serem os únicos a não terem um contato tão próximo com os demais. Então por já terem um contato próximo comigo a um tempo relativamente longo, aqueles que se envolveram na conversa acerca do conflito ocorrido puderam participar do diálogo sem lançar mão tão diretamente das *táticas* de informante, pelo menos no entendimento dessas táticas em posição de subalternidade à *estratégia* do pesquisador. Isso estaria então relacionado com a condição do pesquisador de nativo daquela prática, onde o contato com os atores na pesquisa de campo antecede em alguns anos a experiência de pesquisar aquela prática.

Outro detalhe importante acerca desse diálogo é que eu pedi diretamente para a pessoa da qual eu tinha mais intimidade no grupo puxar as primeiras respostas ás minhas perguntas.

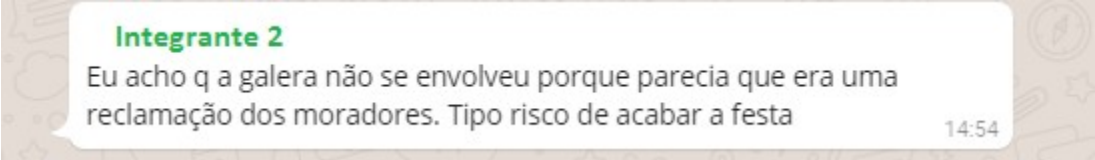
Ela já tem um contato maior com a minha pesquisa tendo mais ideia de como poderia responder e o fez contando suas impressões mais diretamente, de forma despretensiosa no sentido de alguma profundidade de análise, conforme consta abaixo.



Isso talvez tenha motivado as respostas seguintes de outros quatro membros. Um deles por exemplo fez um breve comentário logo após as minhas perguntas.

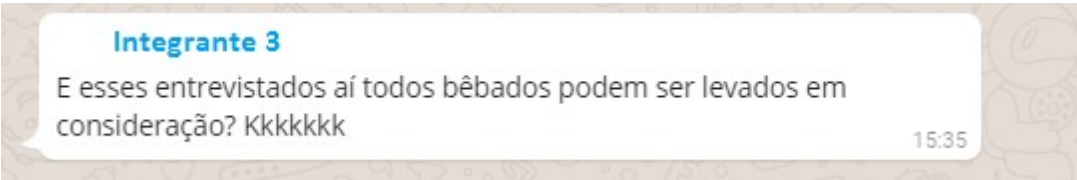


E depois das colocações dela fez outro comentário agora mais significativo.



Ou seja, a minha condição de nativo daquela prática era tão intrínseca que me possibilitou sem maiores esforços ter um aliado direto no trabalho de pesquisa de campo com fortíssima ligação tanto com a prática como um todo – essa pessoa participa de práticas musicais em espaços públicos a quase tanto tempo quanto eu – como com o objeto de pesquisa em particular já que ela também faz parte do grupo – cabe ressaltar que ela não entrou para o grupo só por minha indicação, mas até mais diretamente por meio de outro participante com o qual também tem ligação pessoal de longa data. Ela talvez tenha uma relação até mais direta com os demais integrantes enquanto que o convite a mim foi feito mais pela necessidade de um guitarrista.

Outro aspecto relevante enquanto especificidade de um diálogo entre "nativos" é que toda a conversa foi permeada por risadas e algumas piadas:



Toda a socialização em torno de blocos de carnavais é permeada por muito humor, apesar de não apenas isso como comentamos anteriormente na descrição do evento, então fazer piadas com a situação demonstra a relativa naturalidade com a qual eles trataram as perguntas, mesmo que no âmbito de uma pesquisa acadêmica. Todas essas ocasiões aqui listadas aconteceriam de forma totalmente diferente se eu fosse simplesmente um estranho à prática que estivesse com o único interesse de pesquisar o assunto e então fizesse uma série de perguntas. Mesmo as perguntas escolhidas já foram feitas baseadas na minha experiência com

a prática e na convivência com os demais envolvidos na conversa, o que pode ter potencializado a motivação dos participantes. Como nativo já presenciei diversas discussões acerca das expectativas sobre o que vai acontecer e sobre as impressões do que aconteceu, possibilitando uma noção maior sobre quais são as questões que normalmente permeiam essas conversas. Se eu fosse um "outsider" talvez não entendesse por exemplo o fato de um dos cantores ter abaixado as calças não ter chamado tanto a atenção de alguns participantes – se tratava de uma pratica mais ou menos recorrente dessa pessoa.

Mais questões a partir do campo

Interferência do pesquisador sobre seu objeto: Uma especificidade interessante acerca da experiência com o bloco X foi que as situações aconteceram independente do meu objetivo ou expectativa direta de estar conscientemente investigando. Como comentado anteriormente não aceitei o convite para participar do grupo pensando na minha pesquisa de doutorado que na altura do convite já estava em andamento. Pelo contrário, em muitos momentos cogitei até abandonar a participação no bloco X com o intuito de me concentrar mais nos compromissos do curso. No dia do episódio narrado anteriormente eu não estava especialmente concentrado em observar "etnograficamente" aquele evento até o momento em que o conflito começou e eu passei a imaginar mais diretamente se aquilo seria interessante para a minha pesquisa. O meu interesse inicial nesse tipo específico de prática musical que acontece nos espaços públicos na região central do Rio de Janeiro era o de investigar conflitos, disputas e negociações a partir da música, e apenas quando me deparei com uma situação desse tipo me percebi um observador dentro do grupo. A minha participação era orgânica de tal modo que a posição de investigador naquele contexto não era percebida nem por mim, quanto menos pelos outros atores no campo. Essa fluidez na presença do pesquisador no campo pode amenizar alguns problemas da etnografia mais tradicional no sentido da "interferência" do observador sobre seu objeto pela sua simples presença enquanto observador.

Condicionamentos materiais em torno da pesquisa de campo – pesquisador profissional X pesquisador estudante: Pensar a etnomusicologia a partir do estudo de uma prática não-estranha ao pesquisador pode mudar todo o eixo sobre a produção de conhecimento, incluindo revisão de metodologias, objetivos e justificativas. A etnomusicologia tem na prática antropológica uma fonte importantíssima no que diz respeito a estabelecimento de metodologias e abordagens, mas as peculiaridades do estudo da música devem ser levadas a sério na escolha de objetos de estudo e procedimentos. Muito da prática legitimada enquanto hegemônica – ou canônica – dentro da etnomusicologia é realizada a

partir de condicionamentos materiais improváveis para um estudante de pós-graduação. Ter nos estudos de pesquisadores profissionais a base para realizar investigações em outros contextos, como a pesquisa que dará origem a uma dissertação de mestrado ou tese de doutorado, pode não se adequar ao contexto pessoal do pesquisador. A principal prática de um pesquisador profissional, ao menos no Brasil, são suas obrigações acadêmicas de extensão, pesquisa, aulas e outras obrigações administrativas ocasionais. É um regime profissional que exige formalmente a dedicação exclusiva. Dificilmente o pesquisador profissional vai investigar algum objeto do qual seja um nativo, a não ser que estude a própria academia. Já um estudante de pós-graduação muitas vezes tem que relacionar os compromissos da sua pesquisa com outras obrigações cotidianas práticas que lhe fornecem condições materiais de sobrevivência em um nível de conforto que permita a realização da pesquisa, principalmente quando não há o recebimento da bolsa de estudos como é o caso do PPGM da UFRJ do qual me insiro. Em se tratando especificamente da realidade dos programas de pós-graduação em música, muitos dos estudantes são simultaneamente músicos profissionais e precisam alternar a sua atividade prática com a pesquisa. Voltando ao meu caso pessoal, se isso se soma a outros condicionamentos como por exemplo cuidar de um filho recém-nascido pode acabar se tornando inviável um projeto que necessite de uma atenção especialmente árdua na pesquisa de campo. Por esse ponto de vista, o estudo de práticas não-estranhas pode ser não só uma possibilidade produtiva, mas também a única que se apresente como viável ou menos sacrificante. Outros condicionamentos acerca da pesquisa de campo também agem diretamente sobre a escolha do objeto de estudo como a dificuldade na obtenção de recursos para auxílios a viagens e permanências em campo na realidade da pesquisa etnomusicológica no Brasil, realidade oposta à dos Estados Unidos, que produziu a maior parte dos estudos que se tornaram as principais referências do campo. Mas esses condicionamentos são especialmente produtivos no caso esboçado acima. Se o pesquisador da área de música tem na música sua atividade profissional, torna-la simultaneamente objeto de seu sustento material e de suas reflexões acadêmicas pode ser duplamente proveitoso. Tanto o seu estudo pode influenciar mais diretamente na sua vida prática, quanto a sua experiência cotidiana vai colaborar de forma intensa para a sua pesquisa.

Risco da auto-exaltação: Por outro lado, justamente por essa potencialidade que acabamos de esboçar, uma das dificuldades de escrever sobre a sua própria prática, seja ela "musical" ou não, é o risco de o pesquisador acabar ressaltando mais ostensivamente as qualidades julgadas positivas omitindo possíveis fragilidades, inconsistências e contradições no intuito de valorizar a sua prática. Em outras palavras, se você descreve a si mesmo corre o

risco mesmo inconsciente de omitir as características negativas como que em um exercício narcisista ou mesmo um instinto competitivo. Isso pode ser reverberado também para as pessoas com a qual o pesquisador-nativo interage na pesquisa de campo. Por outro lado, esses condicionamentos envolvendo a auto exaltação e receio de consequências negativas de críticas duras não pode ser totalmente descartado em nenhuma prática científica. Se um pesquisador escreve sobre um assunto qualquer, aquela escrita antes de mais nada tem a potencialidade de conceder poder ao próprio pesquisador – seja para a valorização de seu currículo ou de outro lado mais "subjetivo" como o seu prestígio "simbólico" perante outros pesquisadores a partir do reconhecimento dos pares sobre o seu trabalho. Será possível a – já amplamente criticada – pretensa neutralidade científica uma vez que os resultados influenciam tão diretamente sobre a carreira do pesquisador? Mesmo que a posição do pesquisador o permita conferir críticas duras à realidade da qual está observando, essa crítica também não está condicionada a um discurso que conceda poder ao escritor? Talvez esse problema esteja presente de forma mais intensa quando o pesquisador escreve sobre sua prática, mas é um cuidado que deve ser especialmente levado em consideração em qualquer outro tipo de investigação.

Pesquisa de longa duração X pesquisa nativa: algumas das problematizações aqui esboçadas partem do princípio de uma relação íntima do pesquisador-nativo com o seu objeto, mas isso também pode acontecer em uma pesquisa de campo mais tradicional que tenha uma longa duração, como a de Suzana Sardo (2010), a quase 30 anos em contato com seu objeto de estudo. Principalmente em contextos envolvendo o que chamei acima de pesquisadores profissionais, depois de um longo tempo em contato com o seu objeto de estudo, certamente muitos âmbitos positivos de se estudar uma prática nativa também podem aparecer no estudo de uma prática que inicialmente era estranha ao pesquisador. Depois de muitos anos em contato com determinada comunidade o pesquisador pode se sentir nativo naquele ambiente e ter relações tão fortes quanto as descritas na situação analisada aqui. Mas mesmo admitindo que alguns âmbitos "nativos" sejam "atingíveis" depois de um contato de longa duração com o mesmo objeto de estudo, cabe nos questionar a diferença da relação de uma pessoa com determinada prática que ela escolheu se aproximar por conta de um interesse acadêmico em contraposição ao interesse acadêmico em determinada prática depois de já assumido alguns laços íntimos dentro daquele contexto. Será que um pesquisador que passa a se configurar como um nativo terá a mesma posição social em um determinado contexto em comparação a um nativo que passa a se configurar com um pesquisador? Muitos outros condicionamentos estarão envolvidos em cada situação para além da dicotomia entre pesquisador e nativo, mas

cabe refletirmos sobre as diferenças entre cada uma dessas posições: pesquisador-outsider / pesquisador-nativo / nativo-pesquisador.

Poderíamos analisar mais detalhadamente ainda algumas outras consequências do estudo de uma prática não-estranha ao pesquisador: o compartilhamento de códigos linguístico-conceituais (ou termos êmicos); a possível naturalização de alguns processos com os quais o pesquisador estaria acostumado, mas que não seriam "óbvios" para um leitor "outsider" – nesse caso então uma "desvantagem" do nativo-pesquisador perante o pesquidor-outsider; a diferença na relação de confiança do pesquisador com seus interlocutores – seja para uma possível colaboração ou para obtenção de informações específicas. Essas e outras questões poderiam ainda serem aprofundadas no sentido de reflexões acerca das limitações e potencialidades dessa etnomusicologia mais simétrica, mas não se pretende, contudo, renegar a ideia da pesquisa de um objeto estranho, apenas atentar para posturas adequadas no estudo de condicionamentos diferenciados na relação do pesquisador com o seu objeto de estudo.

Referências

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El Oído Pensante**, v. 1, n. 1, 2013.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. **Música e Cultura**, v. 3, 2008a.

_____. Novas estratégias na pesquisa musical. In Música em Debate. Org Araujo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo. Mauad Editora, 2008b.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. Mana, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.113-148, 2002.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994. KIDULA, Jean Ngoya. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music:

Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. **Africa Today**, v. 52, n.

3, 2006.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador. Edufba, 2012

_____. Não é a questão. **Revista de @ntropologia da UFSCar**, v. 7, n.2, 2015.

PINTO, Thiago de Oliveira. 100 anos de Etnomusicologia – e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil. *Anais do II ENABET*. Salvador, 2005. Disponível em: http://sonsdobrasil.blogspot.com.br/2005/10/etnomusicologia-100-anos.html

SARDO, Suzana. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades pós-coloniais e música. **Revista Migrações** – número temático Música e Migração, vol. 7, Lisboa, 2010.

REVERBERAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS NA FORMAÇÃO DE LICENCIANDOS EM MÚSICA: PROBLEMATIZAÇÕES SOBRE PRÁTICAS MUSICAIS E DIVERSIDADE CULTURAL

Luana Zambiazzi dos Santos
Universidade Federal do Pampa
luanasantos@unipampa.edu.br

Resumo: Este trabalho busca apresentar reflexões baseadas nas experiências docentes e de pesquisa da autora em uma universidade de fronteira do sul do Brasil, em um curso de licenciatura em Música, desde o campo da etnomusicologia/antropologia da música. O trabalho buscará relatar algumas práticas educativas que têm incitado problematizações de questões em torno dos ditos "marcadores sociais" (questões étnicas, de gênero, de classe e geracionais, por exemplo). Tais problematizações emergem de discussões provocadas nas atividades de ensino e pesquisa desde uma perspectiva etnomusicológica, ou seja, buscando entender como práticas sonoro-musicais podem revelar fricções, conflitos e interpretações sobre a(s) sociedade(s). Tais discussões pareciam ser uma entrada para questões sociais frequentemente escamoteadas na contemporaneidade, considerando as linhas de força que têm posicionado o conceito (outrora antropológico) de cultura e diversidade cultural na economia neoliberal. Percebe-se também que trabalhar sob marcos etnomusicológicos (envolvendo, portanto, uma forma de acesso às teorias sociais e à etnografia) pode ser uma possibilidade vibrante de reflexão sobre as posicionalidades dos sujeitos, alteridades e as suas interações com mundos sociais locais entre acadêmicos de licenciatura em música. De forma geral, pretende-se contribuir ao levantar algumas potencialidades da etnomusicologia, principalmente ao refletir sobre seu(s) lugar(es) na educação brasileira.

Palavras-Chave: diversidade cultural, etnomusicologia, licenciatura em música.

Abstract: This paper aims to present some thoughts based on ethnomusicological experiences on teaching and researching at an university from Southern Brazil – bordering Uruguay's geographic territories -, specifically in a music education undergraduate program. I intend to describe some educational practices which have emerged questions on social markers as race, gender, class and age, for examples. Such assessments arise from debates in classes and in research activities with students, since an ethnomusicological approach, i.e., trying to understand how musical and sonic practices can reveal tensions, conflicts and interpretations on society. Inspired for other works, I try to raise some of the potentialities of ethnomusicology as a means for discussing social issues, considering some social forces which have positioned 'culture' and 'cultural diversity' as part of a neoliberal economy. As results, it is shown that working under ethnomusicological perspectives can be a vibrant possibility of reflection about subjects' constructions, otherness and interactions in local social worlds among music students teachers. In general lines, the paper aims to contribue through raising some possibilities for contemporary ethnomusicology in Brazilian education.

Key-words: cultural diversity; ethnomusicology; music teachers students.

1. Introdução

Professora, mas eu vejo que às vezes a legislação e as políticas que tentam valorizar práticas culturais de populações afrodescendentes e indígenas parecem ser entendidas por algumas pessoas mais como um "fardo a carregar" do que uma contribuição dos saberes dessas populações à escola, à universidade...

A fala da discente de quarto semestre do curso de licenciatura onde atuo como professora, em uma universidade federal localizada na região de fronteira do sul do Brasil, a UNIPAMPA[2], problematizando as políticas que principalmente nos últimos quinze anos vêm reforçando certa perspectiva de diversidade cultural, foi lançada em um encontro de um projeto de pesquisa sob minha responsabilidade. A questão de fundo era como o estudo de práticas musicais poderia precisamente contribuir aos debates contemporâneos sobre as configurações sociais na contemporaneidade e como as ações afirmativas precisavam sobretudo ser *vividas* na universidade – mais do que uma "mera" lei a ser "seguida".

A perspectiva da estudante e a questão de fundo não emergiam de forma inesperada. De certa forma, desde o início do curso, a discente e seus colegas têm sido incitados a pensar na música desde a diversidade cultural, e, para ela, esse entendimento (e, talvez, sentimento) intensificava-se no contato com o campo da etnomusicologia. O contato, contudo, provocava novas problematizações, principalmente a busca por entender como práticas sonoro-musicais podem revelar fricções, conflitos e interpretações sobre a(s) sociedade(s) – o que tem sido uma constante para o campo. Para os estudantes de tal curso de graduação, a etnomusicologia tem levantado pontos de convergência com a educação musical, através das abordagens interdisciplinares de alguns professores do curso vindos deste campo e, também, através das perspectivas etnomusicológicas lançadas nos componentes curriculares que normalmente ministro.

É a partir desse contexto que proponho neste trabalho apresentar reflexões baseadas nas minhas experiências docentes e de pesquisa na universidade, tentando relatar algumas práticas educativas que têm incitado problematizações em torno dos ditos "marcadores sociais" (questões étnico-raciais, de gênero, sobre classe e pertencimentos geracionais, por exemplo) em face de certo paradigma da "diversidade cultural". Tomo, portanto, o espaço e a liberdade para contar alguns de meus percursos de forma a levantar potencialidades da etnomusicologia na formação de licenciandos em música e na educação brasileira.

2. Um percurso etnomusicológico através de componentes curriculares

[2] É preciso realçar que tal universidade é resultado das políticas nacionais que buscavam estabelecer instituições superiores de ensino fora de regiões "centrais", metropolitanas do país. Nesse sentido, trata-se de uma universidade com menos de dez anos e que tem contundentemente dinamizado os entornos nos quais seus campi estão localizados.

Quando cheguei na universidade para a docência no Curso de Música, cabia-me ministrar os componentes curriculares História da Música I a IV e Músicas do e no Brasil I e II, além de "materializar" certa expectativa em torno da abordagem das questões étnico-raciais – o que me deixava bastante motivada para iniciar as atividades. Naqueles momentos iniciais, finalizando uma tese de doutorado e ingressando no Curso, refletia sobre como a minha própria formação em musicologia/etnomusicologia poderia contribuir na formação dos estudantes de forma crítica e como poderia oferecer um "ângulo" relevante para suas trajetórias. Tais reflexões, sem dúvidas, emergiam também da motivação provocada pelo Curso de Música, agora com cinco anos em andamento, incitando-me a desenvolver autonomia nas atividades de ensino, pesquisa e extensão – acredito que isso esteja atrelado à verve de um corpo docente proativo e com motivações para refletir sobre o currículo e práticas pedagógicas de forma inovadora.

Ora, nos componentes que envolvem história da música, a tônica da música ocidental[3] tem sido trabalhada a partir de problematizações sobre os paradigmas de historicização que configuram os conceitos de "genialidade" e de "cânone", o que evidentemente relaciona-se a questões de classe e de gênero, provocando-nos iminentemente a discutir sobre a postura eurocêntrica nessas configurações – tendo como referências casos musicais examinados desde a teoria social (cf. Bozon, 2000; DeNora, 1995; Elias, 1995; Lehmann, 1998; McClary, 1991; Weber, 1995). Em Músicas do e no Brasil I e II buscamos tematizar as produções narrativas sobre práticas musicais do encontro colonial, pensando em processos de tentativa de dominação e de resistência, e das variadas feições dos paradigmas de construção de identidade nacional e nacionalismos, atingindo o século XX musical brasileiro desde suas variadas discursividades que provocam conflitos de autenticidade, principalmente em gêneros musicais, e nos convocam a examinar de forma não-ingênua as perspectivas multiculturalistas. Nos preocupamos com o lugar da música no estudo da história, saberes e práticas culturais de populações afrodescendentes e indígenas, especialmente a partir do estudo de casos locais[4].

---

[3] Fundamental salientar que essa perspectiva vem sendo precisamente desconstruída no Curso, que recentemente atualizou seu projeto pedagógico (2016), justamente buscando romper com o legado conservatorial frequentemente herdado em graduações em música. Nesse sentido, a estrutura em quatro semestres de História da Música foi reconfigurada, prevendo a inclusão de semestres para o estudo de práticas musicais de povos tradicionais, populares, no contexto latino-americano e world music. Além da mudança nas ementas, a alteração do título: Músicas, Histórias e Sociedades I a IV.

[4] E aqui chamo atenção para as produções bibliográficas e audiovisuais do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS, coordenado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas), do qual faço parte, principalmente no que se refere ao material proveniente das pesquisas entre comunidades quilombolas e indígenas do sul do Brasil. Uma obra especialmente importante que congrega esses estudos é a coletânea "Mixagens em Campo" (LUCAS, 2013).

Pois foi após algumas turmas concluírem essas etapas "obrigatórias", de contato com a etnomusicologia, que, no início de 2016, emergiu a proposta – negociada entre discentes e docente - de oferta do componente curricular complementar "Tópicos Especiais em Música Popular", a se desenvolver em dois semestres em 2016. O componente, que possui atualmente uma ementa aberta para desenvolvimento de tema de interesse na música popular, buscou conhecer, estudar e refletir criticamente sobre práticas musicais urbanas e contemporâneas brasileiras que emergem ao final do século XX e início do século XXI, com ênfase nos gêneros rap, funk, sertanejo universitário e pagode. Com essa proposta a se desdobrar em dois semestres, tentamos conhecer e refletir sobre as marcas estético-musicais e conceitos sociais em torno das práticas musicais em estudo, bem como propiciar discussões críticas sobre as agendas políticas das práticas musicais urbanas e contemporâneas.

Inicialmente, nos pareceu importante apontar a necessidade de pensar o contexto urbano como lugar para produção de diferenças e o entendimento de gêneros musicais como constructos sociais – envolvendo tensões e fricções, entendidas nesses casos desde a perspectiva simmeliana, que aposta no caráter sociativo do conflito (cf. Simmel, 2011 [1964]). À medida que desdobrávamos casos "polêmicos" escolhidos pelos estudantes, no tocante aos gêneros musicais em pauta, notávamos que os conflitos se relacionavam a pontos de ruptura, em torno dos marcos geracionais figurados musicalmente como representações de "legitimidade", como no caso da linha universitária da música sertaneja, tensionada com a linha "de raiz"; a regiões morais incompatíveis e a demanda de uma perspectiva menos determinista, como no caso do funk (cf. SILVA, 2013); ao olhar eurocêntrico para o que é entendido como "complexo" musicalmente, como no caso do rap; e à constante tentativa de fixação do pagode (e os personagens nele envolvidos) como "não-gênero" musical, suposta "versão simplificada e comercial do samba", vinculada a um entendimento racial sintonizado ao paradigma nacionalista, ainda constantemente reificado e legitimado.

A partir dessas primeiras discussões, que poderiam ser entendidas como um exercício para encontrar camadas intermediárias de interpretação, seguindo as sugestões do sociólogo Howard Becker (2007) – alguns dos "segredos e truques" -, nos permitimos refletir sobre os bairros populares, entendendo-os enquanto espaço sônico em que os sons e suas interpretações configuram as experiências urbanas de seus moradores, o que tem sido apontado na etnomusicologia contemporânea brasileira como certo *ethos sônico* (Santos, 2015). Ao mesmo tempo, era fundamental lembrar que os bairros populares também vêm sendo alvos de políticas culturais que têm reforçado os pluralismos, dando ênfase à diversidade musical. Nesse sentido é que foi especialmente importante examinar o caso

etnomusicológico de um bairro popular da região metropolitana de Porto Alegre (Ibidem, 2015), em que um momento local poderia informar, desde uma etnografia "fora da norma" (Comaroff; Comaroff, 2003), táticas globais que geram severos constrangimentos sociais – entre eles o constante (re)posicionamento da etnicidade.

Os encontros do componente curricular caracterizavam-se pelo alto engajamento dos discentes nas atividades de discussão e problematização das discursividades recorrentes em torno dos gêneros musicais escolhidos para estudo. Além disso, buscamos performar os gêneros musicais, criando linhas vocais e corporais que dessem conta das inflexões musicais próprias dos gêneros. No primeiro semestre, demos ênfase ao rap e ao funk, apresentando narrativas sobre seus percursos, contextos de produção, mas, sobretudo refletindo sobre etnicidade e classe. Ao apontar certa "cronologia", tendo como base casos etnomusicológicos da literatura, pudemos discutir sobre como os usos das tecnologias (como o uso de sínteses sonoras e samplers na criação de bases instrumentais no rap) vêm sendo entendidos como forma de resistência, embora desde uma perspectiva que aponta certo determinismo socioeconômico (e.g. ROSE, 1994). Ao avançarmos na "cronologia" do gênero, percebíamos como a perspectiva determinista não dava conta de entender o lugar do negro na sociedade. E mais: na contemporaneidade, o uso explícito das tecnologias na produção das bases instrumentais, buscando justamente distanciar-se do ambiente acústico de produção, poderia remeter não apenas a uma condição *desumana* do negro na sociedade, mas ao que vem sendo entendido como *pós-humano*, especificamente no caso norte-americano (Chapman, 2008).

É importante salientar que refletir sobre gêneros populares urbanos a partir do recorte da etnicidade, nesse caso e em sintonia com a etnomusicologia contemporânea (cf. Radano & & Bohlman (2000)), tratava-se também de reconhecer e escolher não se vincular ao frequente escamoteamento do estudo desses gêneros, muitas vezes associado a certo estatuto estigmatizado e por ser colocado frequentemente em comparação com outras práticas musicais reificadas tantas vezes sob as marcas de uma suposta "alta complexidade musical", que é próxima dos cânones de dito "valor" da música ocidental, mesmo no âmbito da música popular.

O exame profundo das marcas estético-musicais de cada gênero musical em relação aos seus contextos de produção pareceu salientar suas complexidades, contribuindo tanto para questionar certa proposta de diversidade cultural que parece atenuar as diferenças sociais, em meio a uma lógica global que tem posicionado o conceito (outrora antropológico) de cultura e diversidade cultural na economia neoliberal (Yudice, 2006). Nessa lógica, práticas culturais

são convertidas em versões "para o mercado", agora também transformado e inclusive em contato intenso com as políticas culturais (Harvey, 1990).

De forma geral, fui percebendo que trabalhar esses gêneros musicais desde casos etnomusicológicos – e desconstruindo o entendimento categórico de gêneros musicais, pensando justamente nas linhas de força que os têm narrado dessa forma, incluindo aqui a própria indústria cultural - tem potencializado aos estudantes o acesso à teoria social. Ainda, talvez mais importante, parece ser uma forma para reacessar discursividades em torno de gêneros musicais e percebê-los como constructos para discussão de questões sociais. Enquanto licenciandos, futuros professores de música, acompanhar um percurso etnomusicológico parece tornar-se uma forma de dinamizar leituras sobre as representações da camada popular vinculadas ao gosto musical, os mais recentes processos de "institucionalização" de gêneros musicais, entre eles o próprio "funk" (Mizrahi, 2013), e posicionar práticas sociais locais que envolvem questões étnicas, de classe e geracionais em relação e em atravessamento pelas forças globais.

3. A emergência de uma pesquisa etnomusicológica: o projeto "Narrativas sônicas do Pampa"

Com a motivação inicial de discentes a partir das experiências etnomusicológicas nos componentes curriculares, propus um projeto de pesquisa que buscava investigar as narrativas em torno de práticas sonoro-musicais na cidade onde localiza-se a universidade, Bagé/RS. Para tal, a pesquisa, agora em fase de finalização, envolveu uma primeira etapa, de formação em etnomusicologia, consistindo de seminários de discussão de textos acerca de fundamentos teóricos e metodológicos da teoria social voltados para contextos musicais. Após a etapa de formação, três estudantes do Curso de Música e eu, como docente, iniciamos saídas de campo, acompanhadas por registros textuais – diários – e registros sonoros que têm possibilitado interpretações a serem narradas etnograficamente em produções colaborativas textuais e crônicas sonoras.

Considerado esse contexto micro, o da emergência de um projeto de pesquisa a partir do cotidiano da sala de aula, quanto ao contexto local também é preciso situar a posicionalidade da cidade de Bagé como campo frutífero para uma pesquisa sobre a dimensão sonoro-musical. Embora não esteja no eixo das grandes capitais brasileiras, ou do sul do Brasil, sua posição sociogeográfica – a região do Pampa –, em meio a personagens, instituições e ideias, vem figurando-a como transnacional. Sotaques, músicas, ritmos cruzam-se na cidade e arredores às experiências da região fronteiriça, especialmente com o Uruguai.

Essas sonoridades locais apegam-se e são apregoadas nos "lugares de memória" (relembrando Halbwachs, 1990) de densidade e intensidade histórica que evocam as memórias dos conflitos e revoluções republicanas e das marcas da escravidão. Sabendo que esses espaços e lugares mantém, atualizam, põem em conflito "regiões morais" (Park, 1979), nos provocou compreender como as sonoridades locais são interpretadas e como afetam as experiências de vida na cidade de Bagé, com ênfase nos bairros próximos à universidade[5] - uma região frequentemente narrada como periférica na cidade.

A partir dessa proposta, com base no trabalho de campo desenvolvido através de caminhadas etnográficas pudemos perceber superposições sonoras evidenciando superposições territoriais (rural e urbano), pontos de conflitos quanto a políticas sonoras e a demanda de narrativas sonoras que testemunhem o cotidiano local (através de encontros musicais em espaços de sociabilidade, incluindo prática de rap e funk). Contudo, a etapa do trabalho de campo também se tornou espaço para reflexão dos próprios participantes do projeto, sobre suas posicionalidades enquanto sujeitos e como lidam com as alteridades. Sobretudo nos chamou a atenção o quanto nossas posicionalidades como etnógrafos universitários mostravam relações de estranhamento e desconhecimento com relação à UNIPAMPA, a despeito da proximidade física com o Campus Bagé, além de descortinar desafios dos moradores/moradoras ao lidarem com os estigmas sobre a região. Notamos que, a partir de nosso trabalho de campo voltado à dimensão sônica local, apesar da expectativa de a universidade atender contundentemente a comunidade, é preciso estabelecer estratégias de aproximação com o entorno local – talvez a própria etnografia tenha sido uma delas.

4. Marcas da etnografia: possibilidades de reflexão

É possível agora retomar a fala de abertura deste artigo, vinda da jovem estudante de etnomusicologia, inserida no projeto "Narrativas Sônicas do Pampa". A sua reflexão advinha de um encontro voltado para a discussão sobre ética na pesquisa. Após discutirmos sobre a necessidade de as normativas éticas em pesquisas em Ciências Humanas e Sociais se coadunarem aos posicionamentos teóricos e metodológicos de tais áreas, como o proposto na resolução CNS nº 510 de abril 2016, a reflexão sobre os comprometimentos dos pesquisadores em uma pesquisa etnográfica – e o entendimento de respeito aos valores morais, culturais e, finalmente, sociais de nossos interlocutores - encaminhou a discente a

[5] O Campus Bagé da UNIPAMPA localiza-se entre dois bairros da cidade, Malafaia e Ivo Ferronato. O trabalho de campo no entorno universitário iniciou no bairro Malafaia e se estendeu ao "Ivo", como é comumente chamado. Entre ambos, notamos diferenças de trajetórias sociais dos seus habitantes e, nos chamou a atenção, distinções morais.

questionar as práticas educativas que vêm reduzindo o conceito de diversidade cultural, conduzindo-o à mera finalidade de "cumprir a lei". A discente referia-se precisamente à demanda do ensino das culturas e histórias afro-brasileiras e indígenas – avanços que tiveram como uma de suas objetivações a implementação das leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que predispõem precisamente a obrigatoriedade desses temas transversais no currículo escolar.

Para a discente, tal como motivado nos posicionamentos teóricos e metodológicos das Ciências Sociais, era fundamental respeitar as trajetórias de vida dos sujeitos e, por isso, a incorporação de seus saberes e práticas culturais na sala de aula não deveria ser reduzida a "cumprir a lei", mas, sim, engajar-se ao reconhecimento de suas histórias, invisibilizações e ao fomento de estratégias que ultrapassem o nível burocrático da implementação da lei e outras ações afirmativas – como a política de cotas, por exemplo.

Assim, a reflexão em torno da etnografia, uma das marcas metodológicas do campo da etnomusicologia (sempre rememorando seu caráter interdisciplinar, mas, principalmente, sua histórica coadunação à antropologia cultural e social) parece apontar uma possibilidade vibrante de reflexão sobre os enquadramentos sociais próprios da cidade e da universidade, envolvendo profundamente interações com mundos sociais locais entre acadêmicos de licenciatura em música.

5. Conclusões: reverberações e possíveis lugar(es) da etnomusicologia

Finalmente, a partir dessas breves experiências relatadas, sugeriria que, dado o enquadramento global em torno da diversidade cultural e políticas em torno dessa perspectiva, embora possa escamotear conflitos em nome de uma suposta valorização de práticas culturais locais, este pode ser um momento potente para retomar-se os contextos produtivos da diferença, das alteridades e, inspirada, pois, pelo tema deste evento, envolvendo as temáticas da cidadania e participação. Motivando aqui o diálogo com a educação musical, conforme Souza (2013, p. 13), para a atual geração de universitários o desafio é permanência nos cursos de graduação em música – indo além da garantia do processo de democratização do acesso.

Longe de encontrar uma forma que possa atender totalmente essa demanda – e, provavelmente, levantando muitas mais - talvez seja possível pensar que o estudo de práticas musicais desde a etnomusicologia possa fazer emergir tensões interessantes para colocar em cheque desde a teoria social, como já adiantava o etnomusicólogo Martin Stokes, ao introduzir um livro emblemático do campo, sobre etnicidade e identidade em música (Stokes, 1994); e entender práticas musicais como potências na constituição de sujeitos sociais pode

ser um caminho frutífero no entendimento do cenário contemporâneo e nas práticas educativas na universidade.

Para licenciandos em música, talvez, a etnomusicologia possa contribuir ao promover um adensamento de suas perspectivas para temas contemporâneos envolvendo música, reconhecendo de forma relativista epistemologias musicais nas discussões sobre diversidade cultural e incitando o conhecimento profundo de um campo local – conhecimento oportunamente mediado pela etnografia.

Por fim, o processo de permanência dos estudantes nos cursos de graduação em música pode ser afetado pelas perspectivas etnomusicológicas ao incitar reflexões de estudantes e docentes sobre momentos contemporâneos – haja vista o cenário político brasileiro atual -, sobre o papel da universidade e sobre suas posicionalidades enquanto sujeitos no mundo social.

Referências

BECKER, Howard. Segredos e truques da pesquisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

BOZON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. Em Pauta, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 145-174, 2000.

BRASIL. LEI nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003, altera a Lei no 9.394/96 para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

BRASIL. LEI nº 11.645 de 10 de março de 2008, altera a Lei no 9.394/96 para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

BRASIL. RESOLUÇÃO CNS nº 510, de 07 de abril de 2016, estabelece as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais.

CHAPMAN, Dale. “That Ill, Tight Sound”: Telepresence and Biopolitics in PostTimbaland Rap Production. Journal of the Society for American Music. v. 2, p. 155-175, 2008.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Ethnography on an awkward scale: Postcolonial anthropology and the violence of Abstraction. Ethnography, v. 4, n. 2, p. 147–179, 2003.

DENORA, Tia. Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, David. The Condition of Postmodernity. Malden: Blackwell Publishing, 2014.

LEHMANN, Bernard. O Avesso da Harmonia. Debates, Rio de Janeiro, n.2, p. 73-102, 1998.

LUCAS, Maria Elizabeth. Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

MCCLARY, Susan. Feminine endings: music, gender, and sexuality. Minnesota: University of Minnesota, 1991.

MYZRAHI, Mylene. Institucionalização do funk carioca e a invenção criativa da cultura. Antíteses, v. 6, n. 12, p. 855-864, jul./dez., 2013.

_____. A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

PARK, Robert Ezra. La communauté urbaine. Un modèle spatial et un ordre moral. In: L'Ecole de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine. Paris: Aubier, 1979.

RADANO, Ronald M. & BOHLMAN, Philip V. (org.). Music and the racial imagination. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

ROSE, Tricia. Black noise: rap music and black culture in contemporary America. Hanover: Wesleyan University, 1994.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. "Todos na produção": um estudo etnográfico sobre narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música UFRGS, 2015. Disponível em: <http://sabi.ufrgs.br>. Acesso em 10 setembro 2016.

SILVA, Alexandre Dias da et allii. Heterogeneidade musical e diversidade social: reflexões sobre uma pesquisa participativa na Maré. VI ENABET. Anais..., 2013. p. 45 – 49.

SIMMEL, Georg, O conflito como sociação. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção. v. 10, n. 30, p. 568-573, 2003 [1964].

SOUZA, Jusamara. Cotidiano, sociologia e educação musical: experiências no ensino superior de música. In: LOURO, Ana Lúcia; SOUZA, Jusamara. Educação musical, cotidiano e ensino superior. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

STOKES, Martin (org.). Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place. Oxford/New York: Berg Publishers, 1994.

VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp, 1995.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DANÇAS REGIONAIS & *BALLET* CLÁSSICO[6]

Lucienne Ellem Martins Coutinho[7]
SEMEC
lucienneufpa@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo está inserido no campo de estudo da dança, utilizo o conceito de Dança Regional, primeiro por ser a denominação utilizada no projeto social lócus de minha pesquisa de dissertação de mestrado; segundo, por não ser pertencente a nenhum grupo folclórico ou parafolclórico; e terceiro, por ser uma manifestação amazônica resultado da dinâmica cultural dos povos, que retrata o cotidiano dos afazeres dos nativos de cada município de origem. Destaco as danças regionais e o *ballet* clássico, as exemplifico, objetivando apontar os conceitos que estão diretamente relacionados a elas, respectivamente: folclore, grupos folclóricos e parafolclóricos; *ballet* de corte, técnica corporal. A partir da conceituação de Bião, os resultados da pesquisa apontaram, na relação entre teoria e prática: as danças regionais na vertente da teatralidade formada pelos "microeventos da vida cotidiana", e o *ballet* clássico na espetacularidade formada pelos "macroeventos que ultrapassam a rotina, são extracotidianos"; retificação de ideias obsoletas no que tange ao *ballet* clássico, visto pelo "senso comum" apenas como uma forma de dança fechada - ao contrário, saliento-a como uma dança étnica, atrelada à sociedade na qual surgiu.

Palavras-Chave: Danças Regionais*; Ballet Clássico* Teatralidade; Espetacularidade

Abstract: This article is inserted in the field of study of dance, I use the concept of Regional Dance, first because it is the denomination used in the social project of my dissertation research; Second, because it is not belonging to any folkloric or parafolk group; And third, because it is an Amazonian manifestation resulting from the cultural dynamics of the peoples, which portrays the daily life of the natives of each municipality of origin. I highlight the regional dances and the classical ballet, the examples, aiming to point out the concepts that are directly related to them, respectively: folklore, folklore and parafolk groups; Ballet cutting, body technique. From the conception of Bião, the results of the research pointed out, in the relation between theory and practice: regional dances in the theatricality aspect formed by the "microevents of daily life", and the classic ballet in the spectacularity formed by "macroevents that surpass routine , Are extra-legal "; Rectification of obsolete ideas regarding classical ballet, seen by "common sense" only as a form of closed dance - on the contrary, I emphasize it as an ethnic dance, tied to the society in which it arose.

Keywords: Regional Dances; Classical Ballet; Theatricality; Spetacular.

Os limites e os sentidos à palavra folclore incitaram muitas discussões, em especial, entre os intelectuais marxistas que traziam suas análises, posições, ideias, suas próprias teorias, divergindo do que estava estabelecido. Segundo Hawerroth (2007) no Brasil por longos anos, prevaleceu o que havia sido estabelecido na Carta do Folclore Brasileiro que foi

[6] Artigo extraído da dissertação de mestrado de Lucienne Coutinho (COUTINHO, 2014)
[7] Mestra em Arte (UFPA/ICA/PPGARTES). Professora de Artes (SEMEC). Licenciada Plena em Dança (UFPA).

adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951.

Em 1995 houve uma releitura da carta, no decorrer do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, e nesse encontro, decidiu-se realizar uma reconceituação do Folclore, capaz de torná-lo atualizado e abarcador das contribuições dos estudos das Ciências Humanas, das novas tecnologias utilizadas, a própria transformação da sociedade, entre outros fatores, e o "novo conceito" considerou que:

> Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. (HAWERROTH, 2007, p. 16).

No âmbito dessa nova conceituação, várias características que, anteriormente, haviam sido atribuídas ao folclore, acabaram desaparecendo ou foram relativizadas.

Benjamim (2002 apud HAWERROTH, 2007, p. 16-17), destaca entre essas características, o anonimato, "uma vez que o fato folclórico, como o artesanato e a poesia dos repentistas, têm seus autores identificados no ato da criação"; a aceitação coletiva, "para alguns folcloristas, a criação de um autor conhecido passa a ser folclórica quando há aceitação coletiva e ela se torna um patrimônio comum do grupo, admitindo adições, variações e reinterpretações"; a transmissão oral "uma vez que existem registros materiais e escritos do folclore"; a Antiguidade, "a tradicionalidade é entendida hoje como uma continuidade, onde os fatos novos, se inserem sem uma ruptura com o passado, mas que se constroem sobre este passado"; espontaneidade, "entendido que o folclore se aprende com a convivência, de forma quase inconsciente e progressiva. Assim como a funcionalidade, pois os fatos folclóricos integram sistemas culturais, exercendo funções".

Portanto, como afirmam Oliveira *et al.* (2010), folclore é a forma que um povo tem de compreender o mundo no qual vive. Com isso, conhecendo o folclore de um país pode-se compreender o seu povo nativo.

Destaco o fato de haver muitas atividades culturais imbricadas ao folclore, no entanto, apontarei às danças, já que estas são o foco deste artigo. Saliento o fato de trazer autores, que antes de falar a respeito da dança folclórica, objeto de suas pesquisas, remetem-se à conceituação de folclore. Possivelmente porque as fontes onde se coletam dados sobre a dança se autodenominam "grupo folclórico" ou "grupo parafolclórico".

Um grupo folclórico "deve constituir-se com o louvável propósito de representar com a autenticidade possível a realidade social, econômica e cultural da sua região numa determinada época". (MENDES, 1990, p. 66 apud VASCONCELOS, 2001, p. 410).

Já parafolclórico, Azevedo (2004, p.11) salienta que o prefixo "para" na língua

portuguesa, “quer dizer: próximo à, perto de, parecido, semelhante”. E como os grupos trabalham suas produções coreográficas, nesse sentido de proximidade com o folclore, uma vez que são caracterizados e fundamentados no estudo do folclore, logo são chamados de grupo parafolclóricos.

Segundo a ótica dos folcloristas, os grupos folclóricos são grupos populares, conservadores, portanto, detentores do conhecimento tradicional, enquanto os grupos parafolclóricos, se apropriam do conhecimento tradicional, adotando uma liberdade de criação e inovação diferenciada tanto nos figurinos, quanto nos instrumentos musicais mais modernos, sem se preocupar com o tradicionalismo. No entanto, ambos os grupos possuem como cerne a difusão do folclore em suas regiões.

Cabe destacar que utilizo neste artigo o conceito de *Dança Regional,* primeiro por ser a denominação utilizada no projeto social lócus de minha pesquisa de dissertação de mestrado; segundo, por não ser pertencente a nenhum grupo folclórico ou parafolclórico; e terceiro, por ser uma manifestação amazônica resultado da dinâmica cultural dos povos, que retrata o cotidiano dos afazeres dos nativos de cada município de origem. Mas destaco que cito autores os quais utilizam o conceito de danças folclóricas, por não haver encontrado nenhum teórico que desse destaque à definição de *Dança Regional,* além dos motivos supracitados.

Oliveira *et al.* (2010) nos falam que as danças folclóricas [regionais] são formas de danças sociais e que sempre foram um componente cultural, imprescindível, à humanidade. O folclore brasileiro é rico em danças, capazes de representar a cultura e as tradições de uma determinada região. Os autores ainda destacam o fato de estarem ligadas aos fatos históricos, religiosos, festas, lendas, brincadeiras e acontecimentos do cotidiano. As danças folclóricas brasileiras possuem uma característica bem particular no que tange às musicas animadas, letras simples e bastante populares, apresentam-se com figurinos e cenários bem representativos. (OLIVEIRA *et al.,* 2010, p. 2)

Como o foco deste artigo são as danças regionais paraenses, darei destaque à dinâmica cultural presente nas danças. Como afirma Jastes (2009, p. 59): “façamos um encontro imaginário entre as três principais etnias que contribuíram para a formação de nossa cultura brasileira, [...], o ameríndio, o europeu e o africano”.

Jastes (2009) aponta que a dança é uma manifestação espetacular[8] capaz de apresentar em seu contexto, uma ética da estética da cotidianidade considerada uma herança universal da humanidade, resultado de inúmeras contribuições que apresentam sua representatividade, tanto ao nível global quanto ao local. Há inúmeros elementos que apresentam características comuns presentes nas primeiras manifestações cênicas do homem, e que são recorrentes ainda hoje como a figuração em círculo, a gestualidade do cotidiano,

> [...] nos quais através da sua teatralidade cotidiana e extra-cotidiana, sistematizavam suas experiências transformando-as em espetacularidade para o outro ver, seus desejos mágicos, míticos, religiosos, comemorativos, lúdicos e militares, apresentavam desta forma, sentidos e significados próprios de cada grupo ou cultura. (JASTES, 2009, p. 59).

A roda ritual consiste no espaço de socialização de estórias, desde a época das cavernas, passando aos terreiros, em seguida, aos salões e teatros. A gestualidade cotidiana é sistematizada e retratada nas letras das músicas, "nas quais o imaginário do artista flui e influi no comportamento da comunidade, por fazer parte do imaginário coletivo". (JASTES, 2009, p. 59).

Para Jastes (2009), um pequeno retrocesso no tempo permite entender essa dinâmica cultural da dança na Amazônia e ver que a história considerada "oficial" (aspas minhas) sempre negou o fazer criativo e os conhecimentos desses povos, desconsiderando suas possíveis contribuições à história universal.

Segundo Jastes (2009, p. 60), em 1880 houve uma explosão populacional em Belém, e tanto os nativos mansos quanto os moradores da periferia, foram proibidos pelo código de postura do município de realizarem qualquer tipo de manifestação. No entanto, o índice populacional aumentava mediante a libertação dos escravos. Murilo Menezes, em 1990, descreve que essas pessoas tinham como principais divertimentos os Bumbás, o Batuque e os Cordões de Marujos. O Negro Antônio Moraes (Mestre Parafuso) é registrado pela imprensa, à época, como o mestre popular que incentivava o Carimbó/ Zimba.

Edson Carneiro, Câmara Cascudo e demais folcloristas, com ajuda de informantes não muito fiéis em suas descrições, registraram as manifestações dos nativos de cada região. Enquanto Vicente Salles, Julieta de Andrade e Paes Loureiro contribuíam no registro de manifestações amazônicas.

Dentre as inúmeras manifestações espetaculares da região Amazônica, que foram resultado da dinâmica cultural dos povos, segundo Jastes (2009) as mais conhecidas são:

---

[8] [...] as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. [...] são aquelas que são próprias de um povo, que são a expressão particular de uma cultura, que não pertencem ao sistema codificado do teatro tradicional. (KHAZNADAR, 1999, p. 30)

Pretinha de Angola, Çairé, Carimbó, Desfeiteiras, Chula Marajoara, Lundu Marajoara, Vaqueiro do Marajó, Banguê, entre muitas outras.

Jastes (2009) afirma que o caboclo traz consigo um imbricamento étnico, o qual recebeu influências e traços de outras culturas, por meio de uma antropofagia cultural e conseguiu elaborar uma cultura forte, que se alimenta de seus ancestrais, e é rica de vivências, oriunda do empirismo.

O caboclo que possuiu enquanto ancestrais índios e negros, herdaram as indumentárias lusitanas para esconder o que os europeus, consideravam, uma nudez selvagem. No entanto, os signos das pinturas corporais, foram ressignificados pelo caboclo, por estampas coloridas e florais, mostrando a ligação com a mãe natureza, assim como os mitos e as divindades, resultando em um sincretismo cultural.

Descendente da Icamiaba, da Iamuricumá, a mulher amazônica, esconde em seu âmago a onça cabocla, a fera cheia de astúcia, repleta de encantos, disposta a sempre se defender de ataques não sedutores, a exemplo da dança do Lundu, em que a dama se rende ao seu parceiro, mediante a comprovação do poder de sensualidade deste homem. É no exemplo do Carimbó, enquanto uma manifestação típica da região norte, que se pode demonstrar o confronto de forças sedutoras, nos jogos em que desafiam o parceiro, ou a ambos. "Em especial, na Dança da Onça, em que a mulher transgride as regras sociais e toma iniciativa, se defende, ataca, domina e vence o poder masculino, desmoralizando o macho, diante de todos". (JASTES, 2009, p.61)

A dança regional é capaz de retratar o cotidiano dos nativos da região à qual pertencem. Logo, retratam nos movimentos, a vida de trabalho, as representações sociais, os costumes, as crenças, entre outros fatores, imbricados nessa cotidianidade nativa.

Como base sólida dessa vertente de raciocínio, da dança regional, no que tange a retratação da vida cotidiana enquanto elemento identificador dessa cultura nativa, trago Bião e seus conceitos de teatralidade e espetacularidade, e saliento em qual desses conceitos as danças regionais se encaixam.

Segundo Bião (2009), teatralidade e espetacularidade são conceitos que possuem o elemento lúdico como fator lubrificante das "articulações do corpo social". Respectivamente, "são os jogos cotidianos e os rituais extraordinários que constituem essas articulações" (p. 162).

Nessa vertente de teatralidade e espetacularidade, traço a seguinte construção de pensamento: a partir da conceituação de Bião, classifico as danças regionais dotadas das características da teatralidade a qual seria "o jogo cotidiano de papéis sociais e pertenceria,

sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal" (HALL, 1971 apud BIÃO, 2009, p. 158). Observo esse jogo latente nas danças regionais, pois elas retratam a realidade e a cotidianidade dos sujeitos e seus afazeres no trabalho seja no campo, nos rios, nos manguezais etc.

Outra característica, envolve as técnicas corporais, consideradas na teatralidade cotidiana. Para Mauss (2003, p. 407), "o ato tradicional das técnicas é sentido [...] como um ato de ordem mecânica, [...] físico-química, e é efetuado com esse objetivo. [...] Cabe [...] dizer: estamos lidando com técnicas do corpo".

Segundo Bião (2009, p.164), "Uma vez essas técnicas banalizadas [...], penetram o mundo cotidiano e transformam-se em técnicas corporais da teatralidade". Tal afirmação pode ser ratificada ao lançarmos o olhar às danças regionais, mais especificamente, ao seu foco de origem e veremos que seus movimentos estão imbricados de técnicas cotidianas dos indivíduos pertencentes àquela cultura. "É o reino da pessoa e da rotina [...]. Trata-se também do reino das formas de delicadeza e cortesia [...] numa cultura dada." (BIÃO, 2009, p. 158).

Trago o *ballet* clássico para exemplificar a espetacularidade (*spectacularité*), que para Bião (2009) "seria a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos" (p. 158), ou seja:

> É a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. O espaço 'teatral' é aí mais definido que na teatralidade cotidiana (onde este compreende todo o espaço social). São os templos, estádios, salões, palanques, determinadas ruas e praças. (BIÃO, 2009, p. 163-164).

Na história do *ballet*, vê-se o exemplo bem claro desse jogo social no *Ballet Comique de la Reine* ("*Ballet* cômico da Rainha"), que "reunia amadores e profissionais em um espetáculo que era apresentado como parte dos divertimentos de corte" (MONTEIRO, 2006, p. 34). "Assim, o tão famoso balé da corte, cujas apresentações se davam nos salões, era uma espécie de metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada de hierarquias [...]" (PEREIRA, 1999, p. 220).

No que tange às técnicas corporais, na espetacularidade, elas são, segundo Bião (2009, p. 164), "extracotidianas e exigem um treinamento específico". Conforme sugere Barba (1995, p. 9), pode-se entender técnicas corporais extracotidianas como aquelas técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo, e por serem princípios ou regras de ação que codificam um estilo de representação fechado.

Para Bião (2009, p. 157-158), Barba propôs esta noção de técnicas corporais "para dar conta das alterações de andar e de equilíbrio corporal dos atores", tendo como referência,

dentre muitas, os dançarinos de *ballet*. As técnicas extracotidianas, seriam "uma das principais referências não somente do espetacular teatral ou coreográfico, mas também do espetacular mais geral [...]". "É o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante".

O *ballet* clássico é um exemplo de técnica corporal extracotidiana, uma vez que exige uma aprendizagem específica. Segundo Byrne ([s/d], p. 1-2), a ênfase do ensinamento do *Ballet* Clássico figura na atenção veiculada ao "ensinar o corpo", sob três exigências básicas: postura correta, *en dehors*, e posicionamento do peso, que devem ser entendidas e aplicadas continuamente.

Portanto, de acordo com a linha de pensamento que tracei e defendi tendo como base os conceitos de teatralidade e espetacularidade de Bião (2009, p. 163), aponto as danças regionais na vertente da teatralidade, formada pelos "microeventos da vida cotidiana", e o *ballet* clássico, na espetacularidade, formada pelos "macroeventos que ultrapassam a rotina, são extracotidianos".

Destaco que a teatralidade tenta ir em direção à vida, neste caso, específico da dança regional, a dança vai apresentar elementos que estão (ou estavam) presentes na vida, do dia a dia, de agora ou de outro tempo, dos nativos dessas regiões, e os dançarinos realizaram movimentos e gestos que se assemelham com aqueles presentes na labuta diária desses nativos.

Seja no Siriá, no Vaqueiro do Marajó, Banguê, entre outras danças regionais, conseguiremos identificar, nessas danças, esses movimentos, gestos, detalhes presentes na vida cotidiana dos nativos das regiões, onde essas danças tiveram origem.

E na espetacularidade, o exemplo específico do *ballet* clássico, na grande maioria dos repertórios clássicos, a dança vai apresentar movimentos e gestos que destoam completamente do cotidiano e os dançarinos devem dominar técnicas específicas para cada gestualidade, seja ela no modo de andar, de se comunicar, é como se fosse uma hipérbole do movimento, por isso, extracotidiano.

Mas não quero dizer que o *ballet* clássico e as danças regionais estão fechados nas vertentes conceituais, respectivamente, de espetacularidade e teatralidade, uma vez que "são noções moles contra os conceitos duros, são noções líquidas, como diz Jean Duvignaud", "[...] é invenção 'ideal-típica' (Max Weber) para poder se compreender a realidade e, depois, descartar-se dela" (BIÃO, 2009, p. 128).

Por exemplo, posso dizer que o *ballet* clássico também se encontra na vertente da teatralidade, quando olhada sob outra ótica, isto é, quando nos atentamos que ela reflete a realidade na qual surgiu. Kealiinohomoku (2013 [1998]) salienta a ideia dos antropólogos em

relação à dança étnica como "um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas":

> A grande forma de dança espetacular do mundo ocidental é certamente o *Ballet* Clássico. O termo *ballet* clássico faz, exatamente, referência a uma forma particular de dança teatral que apareceu durante a Renascença e que repousa sobre uma tradição, uma técnica e uma origem estética que lhe são próprias. (MARTIN, 1939, p. 173 apud KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 137 [1998, p. 61-62]).

Para sustentar a etnicidade do *Ballet* clássico, Kealiinohomoku aponta temas que possuem diversas características, alicerces de tal discussão. Ela começa falando da tradição ocidental do proscênio[9], do uso de campainhas e de aplausos, da estilização dos costumes ocidentais, representados em cena, como a imitação da época da cavalaria, os casamentos, os batizados, os funerais, os costumes de guardar luto. Outro ponto que observo nos *ballets* é a visão de mundo, revelada por meio de frequentes temas como o do amor não correspondido, de bruxarias, de falsa identidade, de mal entendidos, entre outros.

> [...] Nosso patrimônio cultural é igualmente revelado através dos personagens que aparecem repetidamente nos *ballets*, tais como humanos que se transformam em animais, fadas, feiticeiras, duendes, personagens malfazejos de magia, traidores e sedutoras vestidas de negro, padrastos malévolos, membros da família real, aldeões, e, muito particularmente, através das belas e inocentes jovens e seus consortes. Nossos valores estéticos são representados por uma longa figura de corpo esguio, alongado, pela exposição completa das pernas, pelas pequenas cabeças e pés minúsculos das mulheres, pelos corpos delgados dos homens e das mulheres, e por uma cobiçada qualidade aérea, muito bem representada pelos *portés* [passos em que a bailarina é conduzida no ar de um ponto a outro] das mulheres. [...] "A imagem" da dança clássica é tão particular, que não podemos nos enganar, dizendo que os *ballets* clássicos reproduzidos graficamente em silhuetas podem, em algum caso, ser confundidos com outra coisa. (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 137-138 [1998, p. 62-63]).

Kealiinohomoku (2013) enfatiza que a etnicidade da dança clássica também está representada tanto na fauna quanto na flora, utilizadas regularmente nos *ballets*. Da fauna, é possível destacar a presença de cavalos e cisnes; da flora, são bastante utilizadas com grande eloquência sementes, rosas, lírios.

Portanto, Kealiinohomoku (2013, p. 141 [1998, p. 65]) mostra que a dança clássica é uma forma de dança étnica porque "reflete as tradições culturais a partir das quais ela se desenvolveu".

E em contrapartida, a dança regional também se encontra na vertente da espetacularidade, quando coloco como cerne os valores estéticos, presentes nas danças. Como

---

[9] Do latim proscenium (pro, à frente; scaena, cena): é a parte do palco que se localiza na frente do cenário, junto da ribalta (fila de luzes à frente do palco, entre o pano de boca e o lugar destinado à orquestra), sendo o espaço que separa a plateia do palco [...] (Disponível em: http:// pt.wikipedia .org/wiki/Prosc% C3%AAnio). Acesso em: 09 abr. 2014.

a dimensionalidade, desde o toque dos instrumentos característicos dessas danças, como o curimbó, "que instigam pela vibração da união de todos os instrumentos"; a própria performance dos dançarinos, "até os cheiros exalantes da pele perfumada dos caboclos e caboclas a dançar"; a marcação do "ritmo da música" e a interpretação "com o corpo a letra cantada pelos poetas". (JASTES, 2009, p.46.

Nas danças regionais a imitação e harmonia, "caracteriza-se por utilizar certas cenas do cotidiano, no qual a teatralidade do conviver social é transformada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa, a manifestação é apresentada com tensões" (BIÃO, 1996 apud JASTES, 2009, p.46).

Outros aspectos observados são: a repetição (prática na linguagem cênica); a memória épica; a forma circular, linhas curvas; imagens e sensações no dançar.

Posso destacar que a dança regional quando apresentada para o outro ver, passa a ser vista como um espetáculo, ou seja, a vida cotidiana passa a ser trabalhada para o olhar do outro, com isso é imbricada de elementos das linguagens cênicas como gestos ensaiados, aprendizagem de movimentos pela repetição, e consequentemente, aprimoramento técnico pelos inúmeros ensaios, etc.

Enfim, de acordo com a ótica à qual se lança o olhar sobre essas duas danças, elas podem assumir a vertente distinta da que foi categorizada. Isto é, de acordo com o aspecto enfatizado, a dança poderá assumir seu caráter de espetacularidade em um momento, em outro de teatralidade e vice-versa.

Referências

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. **O tamanco e o vaqueiro: um estudo dos elementos espetaculares da dança dos vaqueiros do Marajó, em Belém do Pará**. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Bahia, 2004.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Mafesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BYRNE, John; HANCOCK, Shirley; MCCORMACK, Moira. **Os princípios e a prática da técnica clássica**. [s.l.]: [s.n], [s.d].

COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. **Arte em Movimento Dialógico:** uma experiência criativa em dança a partir de diálogo entre *ballet* clássico e danças regionais paraenses. 135f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Programa de Pós- graduação em Artes, Belém, 2014.

HAWERROTH, Leonardo. **As origens e importância do grupo de danças folclóricas alemãs friedburg**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, Departamento de Educação Física, Curso de Licenciatura Plena em Educação Física. Bauru, 2007.

JASTES, Éder R. M. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique. In: **Nouvelles de Danse**, 34/ 35: Danse Nomade: Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 47-67.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança étnica. (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 123-142.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. (trad. Sérgio Guedes). **In: Etnocenologia: textos selecionados**. Cristine Greiner e Armindo Bião, organizadores – São Paulo: Annablume, 1999.

MAUSS, Marcel. "As Técnicas do Corpo". In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 399-422.

MONTEIRO, Mariana. O Balé de Ação: Teoria e História. In: Noverre: **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP/ PAPESP, 2006, p. 33-69.

OLIVEIRA, Anderson. et al. **Danças folclóricas regionais brasileiras**. Universidade Federal de Alagoas. Arapiraca, 2010.

PEREIRA, Roberto. **Gruas Vaidosas**. In: Lições de Dança 1. Rj: Univercidade Editora, 1999: 217-239.

PROSCÊNIO. Disponível em <http:// pt.wikipedia.org/wiki/Prosc% C3%AAnio>. Acesso em: 09 de abril 2014.

VASCONCELOS, João. Estéticas e políticas do folclore. IN: **ANÁLISE SOCIAL**. Volume XXXVI (158-159), 2001, p. 399-433.

POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E PRÁTICAS MUSICAIS NA CONFORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR NA AMÉRICA LATINA

Luzia Aparecida Ferreira-Lia[10]
liaferrera@gmail.com

Resumo: Este artigo apresentada os resultados dos estudos permanentes efetuados no Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná - GRUPETNO e da pesquisa de pós-doutoramento realizada entre 2015 e 2016 na Escuela Nacional de Antropología e Historia da Cidade do México como bolsista da CAPES. A análise se insere na área de Etnomusicologia, linha Pesquisa de Política Pública de Cultura para a Música Popular e busca entender como a Política Pública de Cultura influencia as Práticas de Música e na conformação Campo da Música Popular Latinoamericana. O resultado obtido se deu a partir das interpretação das apresentações musicais ocorridas em Coyoacán, cidade que compõe a capital mexicana, no período de 1997 a 2012 e serviram para corroborar que o estágio em que se encontra o desenvolvimento das Políticas Culturais deste espaço territorial é a Privatização Neoconservadora. O aporte teórico advindo dos estudos de García Canclini (1983, 1987, 1990, 1995, 2003, 2008, 2013, 2014, 2015); somados aos de Bonfil (1987), Sans (2011), Frith (2001), Díaz Camacho (2000), Trotta (2011), Napolitano (2004, 2007, 2011), Vergara Figueroa (2013); Silva Queiroz (2004, 2009); Sandroni (1988, 2010), Araujo (2005), Blacking (1981), Miceli (1984), Rubim (2007) e Calabre (2007), forneceram os subsídios para discussão proposta pela VIII ENABET ao trazer o panorama da Música Popular e suas imbricações no cenário mexicano, os quais servem não só como referências mas também contribuem para o pensar dos pesquisadores da temática no Brasil.

Palavras-chave: Políticas Públicas, Campo da Música Popular Latinoamericana, Coyacán Cidade do México.

Abstract: This article presents the results of the permanent studies carried out in the Group of Research in Ethnomusicology of the Universidade Federal do Paraná - GRUPETNO and the post- doctoral research carried out between 2015 and 2016 in Escuela Nacional de Antropología e Historia da Cidade do México on a CAPES scholarship. The analysis is part of the Ethnomusicology area, line of Culture Public Policy Research for Popular Music and seeks to understand how Culture Public Policy influences the Music Practice and the conformation of Latin-American Popular Music Field. The result was based on the interpretation of the musical presentations in Coyoacán, city that is part of the Mexican capital city, from 1997 to 2012. The study provided evidences that the development level of the Cultural Policies of this territorial space is due to the Neoconservative Privatization.
The theoretical contribution coming from the studies of García Canclini added to those of Bonfil, Sans, Frith, Trotta, Napolitano, Vergara Figueroa, Silva Queiroz, Sandroni, Araujo, Blacking, Miceli, Rubim and Calabre provided supporting basis for the discussion proposed by VIII ENABET to bring up the Popular Music view and its implication in the Mexican scenario, which is useful not only as references, but also contributes to the researchers thinking on the subject in Brazil.

Keywords: Public politics, Latin-American Popular Music fFeld, Coyoacán México (city).

[10] Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR – GRUPETNO.

Introdução

> A eso debemos aspirar. Construir saberes que desmonten la simulación que perjudica a la gente, que la somete, para experimentar con formas de comprensión, de relación con otros. No se trata de enseñar a las personas cómo sospechar de quienes simulan para dominarlos –aunque sea necesario a vezes- sino de acercamos a ver cómo se arreglan las personas comunes para armar saberes que escapen a las maquinarias…(García Canclini, 2014, p.105).

As reflexões efetuadas pelos teóricos latino-americanos fornecem os aportes necessários e ajudam a pensar a Política Pública de Cultura para o Campo da Música Popular na América Latina como um novo espaço disponível para a atuação dos estudiosos da área musical[11]. Aliando a estes pensares é importante retomar as sugestões de Hursserl (2005, p. 181) que permite refletir sobre as questões relativas a intencionalidade, quando se está diante de estudos de objetos que possuem complexidade, como é o caso da política pública e a música. Além disso a intencionalidade possibilita intuir os caminhos por onde transitam as ações de cultura na música popular e também abre um leque para visualizar quais são as imbricações existentes nesta trama, resultando em um campo amplo para se produzir novas teorias.

Na pesquisa realizada na Cidade do México, a intencionalidade além de remeter a um outro nível do pensar permitiu entender como se estabeleceram as relações nos Campo da Música Popular e da Política Pública de Cultura isto por que segundo Husserl:

> En la intencionalidad se nos dan los objetos, las cosas, las personas, las situaciones, los sentimientos, no sólo como perceptibles, sensibles, sino en estructuras que trascienden lo puramente sensible, empírico, fáctico. Intuir es un captar, en el sentido más profundo de quien intuyemás allá de lo meramente sensible, estructuras y formas de lo que se nos da en la experiencia. (Husserl, 2005, p. 181).

Ou seja, é somente quando se está diante de objetos, coisas, pessoas situações e sentimentos, portanto no *locus* da pesquisa, que passa a existir a possibilidade de intuir aquilo que não é visível ao espectador comum, conduzindo assim o pesquisador a um resultado palpável. Porém, antes de entender como o processo ocorre é importante localizar os caminhos percorridos pelos países da América Latina no tocante inserção das Políticas Públicas de Cultura nos planos de governos.

1. Políticas Públicas

Desde meados dos anos 1980 do século XX, o discurso sobre a necessidade de implementar políticas públicas nas mais diversas áreas sociais na América Latina tem sido

[11] Para verificar os títulos das obras ver a referências no final.

uma constante. Os governantes dos países latino-americanos, na busca de atender as resoluções de organismos internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura; a UNESCO, a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento; a UNCTAD e a Organização Internacional do Trabalho; a OIT, têm adotado procedimentos os quais, ao invés de permitirem o engajamento social necessário para a efetiva construção dessas políticas públicas, acabam distanciando os cidadãos do processo. Na área da Cultura no Brasil, o reflexo dessas proposições pode ser observado nas legislações do Ministério da Cultura. Uma delas, a implantação do Plano Nacional de Cultura, que tem sido construído, desde meados de 2004, porém sempre no afogadilho de última hora, para cumprir agendas de governos e dos organismos internacionais, pois a única preocupação tem sido os índices culturais do país. Assim, as discussões sobre o que deve constar nas políticas culturais até ocorrem, mas são dirigidas ou esvaziadas, provocando, por vezes, a desconstrução de processos que levaram anos para serem construídos. Consequentemente, os encaminhamentos das demandas resultantes dessas discussões, acabam não atendendo os reais interesses das diversas áreas artísticas. Isto se deve ao fato de existirem áreas nas artes que ainda não se organizaram para essa prática política e, portanto, não possuem um coletivo participativo capaz de apresentar propostas contendo as necessidades da classe e assim colaborar com a elaboração de Políticas Públicas que atendam os interesses da área. Desse modo, o plano acaba sendo apenas mais um documento burocrático que não colabora para o avanço da Cultura de maneira mais ampla, mas, outrossim, responde ao requerido pelos organismos internacionais.

Mesmo existindo falhas nessa forma de construção de Políticas Públicas Culturais, existe a compreensão de que, por meio desses mecanismos, criam-se as possibilidades de serem efetivados processos únicos. Processos estes que necessitam ser objetos de análises permanentes por parte da academia brasileira, inclusive ampliando essa pesquisa para a verificação dos caminhos percorridos em outros países da América Latina onde essa experiência também ocorre, pois as comparações podem indicar a existência de parâmetros que permitam avançar na construção das Políticas Culturais de maneira mais democrática.

Na busca de poder contribuir com essa construção de Políticas Públicas de Cultura, no Estágio Pós-Doutoral, além das discussões efetuada no interior o GRUPETNO efetuou-se a troca de experiências em um intercâmbio acadêmico internacional realizado na cidade do México, no período de agosto de 2015 a julho de 2016, na Escola Nacional de Antropologia e História do México. Esse processo propiciou ampliação dos conhecimentos científicos e aportou subsídios que fundamentaram teoricamente o desenvolvimento não só do estágio de

Pós-Doc, que abrange a área das Políticas Culturais com foco no Campo da Música Popular Latino-americana, mas contribuiu para as discussões e os projetos realizados no Grupo de Pesquisa.

Nas primeiras reuniões de trabalho com o supervisor Prof. Dr. César Abílio Vergara Figueroa chegou-se a um consenso de que, para se obter um resultado palpável, havia necessidade de se efetuar um recorte do objeto, ou seja, optar por analisar inicialmente uma das dezesseis (16) Delegações[12]. Após várias considerações foi definido como o local mais adequado para desenvolver o projeto de pesquisa a Delegação Coyoacán localizada no centro do território do Distrito Federal, dentro do recorte temporal de 1997 a 2012, na expectativa de obter os subsídios necessários para as análise propostas.

A definição de Políticas Culturais adotada na pesquisa, parte das reflexões de Néstor García Canclini (2001, p. 65) ao entendê-las "como o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social". No caso específico da pesquisa realizada buscou-se analisar exclusivamente 'o conjunto de intervenções realizadas' pela Direção de Cultural da Delegação Coyoacán.

Para melhor entendimento do espaço territorial onde se concentrou a observação e análise optou-se por inserir o mapa da Delegação Coyoacán.

[12] As delegações da Cidade do México eram as demarcações territoriais em que estava dividido o Distrito Federal Mexicano. Haviam 16 até 20 de janeiro de 2016 e cada uma compunha um órgão político administrativo para o funcionamento do Governo do Distrito Federal (anteriormente as delegações eram Departamento do Distrito Federal). Se trata de divisões territoriais e políticas - administrativas análogas aos municípios dos demais Estados mexicanos, porém possuem grandes diferenças, jurídica e administrativa. Era competência da Assembleia Legislativa do Distrito Federal estabelecer, por meio da Lei Orgânica da Administração Pública do Distrito Federal, seu número, seu território sua identificação nominativa.
Diferentemente dos municípios e do resto das entidades federativas do México, onde existem presidentes municipais conhecidos também como *Alcaldes* (prefeitos), os chefes delegacionais (antes delegados) são a máxima autoridade dentro dos órgãos político-administrativos do Distrito Federal.
Há cada três anos, no primeiro domingo de julho, os cidadãos mexicanos depositam seu voto livre e direto em um candidato chefe delegacional que cumpre o mandato nos três anos vindouros. m alguns casos, a eleição para este cargo coincidirá com a de chefe de Goverrno.
Originalmente, o período a ser analisado englobaria 10 anos, mas como as administrações das delegações assumem seus cargos no mês de novembro do ano eleitoral, ali permanecendo por 3 anos, existe uma defasagem de tempo de 5 anos.

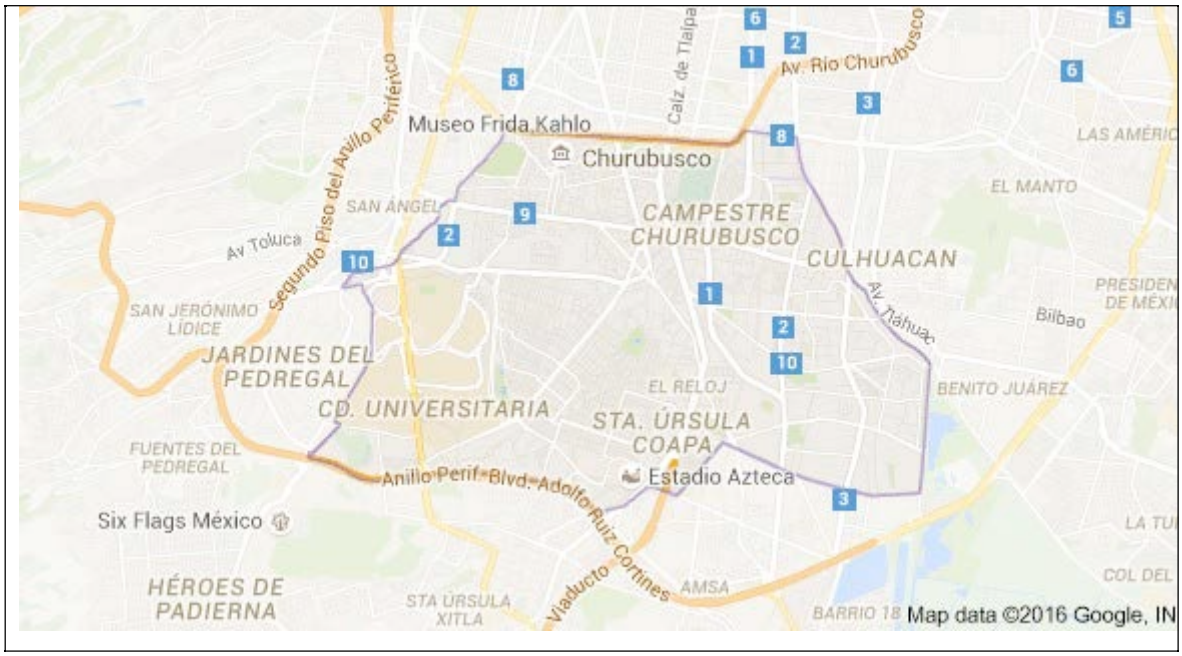


FIGURA - 1 MAPA DA DELEGAÇÃO DE *COYOACÁN*[13]

A pesquisa realizada visava corroborar com a construção de Política Públicas para o Campo da Música Popular na América Latina, pois, no Brasil, tanto na atuação docente como participando de conferências nas quais se discutem o Plano Nacional de Cultura, observei que as políticas propostas para as várias expressões artísticas avançavam significativamente para aquelas expressões que possuem uma organização participativa da classe, porém, em outras áreas cujas deliberações não vinham de um coletivo organizado, isso não ocorria. Esta preocupação instigaram a realizar um levantamento para verificar quais expressões artísticas contavam com menos representatividade nos órgãos responsáveis pela sistematização das proposições advindas dos diversos coletivos e que fariam parte do Plano Nacional de Cultura Brasileiro. O resultado apontou a área de música popular como aquela menos organizada politicamente.

De posse desta informação, tive o entendimento da necessidade de iniciar um trabalho com a classe musical e alunos interessados na temática musical com o propósito de alertá-los sobre importância da participação cidadã nesses processos decisórios construtores da Política

[13] Fonte: Mapa de Colónias de la delegaciona Coyoacan / Distrito Federal. Disponível em: <https://www.google.com.mx/search?espv=2&biw=1242&bih=566&q=delegacion+coyoacan+mapa&revid=994160004&sa=X&ved=0ahUKEwjou- a5-eHMAhVS5WMKHWKXBVo4ChDVAghtKAE>. Acesso em 07 de mar 2017.

Pública da Cultura Brasileira, na qual devem constar as linhas mestras para favorecer o desenvolvimento de todas as áreas das expressões artísticas. Assim, a música popular, passaria a ter seus direcionamentos dentro de uma Política Cultural explicitada no Plano Nacional de Cultura, de modo a atender não só os interesses de alguns grupos, mas as necessidades de toda classe musical que a produz e, portanto, deve se apropriar e serem os seus fazedores politicamente. Essa apropriação implica em participar das instâncias de decisão nos três níveis, no Município, Estado e na Federação tornando-se sujeitos capazes de inserir de forma afirmativas na construção de Políticas Públicas direcionadas à Música Popular.

A ação tem propiciado reflexões conjuntas ancoradas tanto na bibliografia da Etnomusicologia como na das Políticas Culturais resultando em artigos apresentados, nos últimos três anos, em encontros, congressos e dissertações de mestrado. Isto tem ampliado a discussão por parte de pesquisadores da área da Música Popular das várias universidades brasileiras que têm inserido a investigação da Política Pública do Campo da Música Popular como um novo tema de interesse. Além disso, alertou também a direção a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação de Música – ANPPOM que, a partir de 2012, ao observar o aumento do interesse por parte dos pesquisadores da área musical, em especial os da música popular, passou a incluir a temática em sua pauta, visando discutir e entender os mecanismos governamentais responsáveis pela formatação da política pública de cultura para este campo artístico. Mesmo tendo ampliado o interesse pelo assunto nos últimos anos, não se pode esquecer que essas pesquisas são embrionárias e indicam que a área carece de mais investigações e reflexões sobre o tema, das quais resultem materiais bibliográficos que possam fundamentar ou suscitar novas investigações acerca da temática de Política Pública de Cultura aplicada ao Campo da Música Popular na América Latina até mesmo como um novo espaço de atuação profissional.

Embora o tema ainda seja novo para a academia, é importante lembrar que a área da Política e Gestão Cultural passou a ser um desafio para os governos dos diversos países latino-americanos desde a Primeira Conferência Intergovernamental da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, realizada em Veneza em 1970. Nela foram tratados os Aspectos Institucionais Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais. Posteriormente, com o prosseguimento dessas discussões nas diversas Conferências realizadas pela UNESCO, ampliou-se consideravelmente o debate sobre as questões culturais. Isto passou a exigir dos países signatários uma revisão constante de suas proposições de política pública. Contudo, como a cultura é sempre vista como a de menor

importância, a temática foi sempre protelada na elaboração dos planos nacionais. No Brasil, somente veio a ser discutida amplamente com a chegada dos governos mais democráticos em meados da década de 1990 do século XX. Porém isso não significou uma implementação efetiva da área cultural nos planos de governos, pois este é um processo que requer tempo e o amadurecimento da sociedade civil para as formas organizativas. Nesse sentido o Estágio Pós- Doutoral, além de fornecer subsídios específicos para a Política Cultural do Campo da Música Popular Latino-americana, também possibilitou entender que esse processo tardio da inclusão da Política de Cultura na América Latina não se verificou apenas do Brasil, mas também houve precedentes, como é o caso do México, onde como bem aponta Leal Sanabria:

> Las políticas públicas, obviamente, se circunscriben a la administración pública y tienen como objetivos tanto el análisis de la acción de las autoridades en un campo social específico como el establecimiento de los posibles derrotes que habrán de seguirse al ejecutar las decisiones acordadas. Lo importante de una política pública, además de la exigencia intrínseca insoslayable que la caracteriza es que nos permita sus efectos sobre los gobernados, que resultados se alcanzarán, medidos con indicadores consensuados; y a través de qué medios se conseguirán estos resultados. Por obvio no mencionamos que se espera de toda acción gubernamental que tenga un efecto de satisfacción en los gobernantes mediante la solución de sus problemas, pero además que lo haga por medios legítimos y poco onerosos. (Leal Sanabria, 2007, p. 11).

Para realizar as análises sobre a Política para a Música Popular, tomou-se como base os planos de cultura e informes das gestões da Delegação Coyoacán no período compreendido entre 10/1997 e 10/2012. Esses planos passaram a ser efetuados após a reestruturação da área cultural da Delegação Coyoacán, ocorrida entre outubro de 1997 e junho 1998.

As análises tiveram como base as proposições de Garcia Canclini (1987, p. 27) ao elaborar, o quadro das Políticas Culturais na América Latina onde propõe uma análise das políticas e ações culturais a partir de uma postura teórica, frisando que a cultura é um produto controlado pela distribuição; neste contexto, formulou um quadro analítico sobre o processo histórico das políticas culturais na América Latina, identificando modelos e paradigmas, bem como os principais agentes executores dessa produção. O autor define caminhos e possibilidades, apresentando, de forma esquemática, a definição de uma trajetória para a cultura. Aponta as formas de organização existentes na relação política-cultura, que permitem vislumbrar a proposição de um possível modelo centrado no desenvolvimento plural das culturas de todos os grupos sociais. A esse quadro, quando do desenvolvimento da pesquisa para obtenção do título de doutorado, realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, em 2006, possibilitou encontrar um estágio anterior ao paradigma da democracia participativa, denominado Participacionismo Popular. Esse

paradigma se estabelece fazendo uso dos principais agentes, das formas de organização da relação política –cultura e dos conceitos e objetivo do desenvolvimento cultural tanto dos paradigmas da Democratização Cultual, como da Democracia Participativa, dependendo dos interesses políticos do partido que esteja no poder.

Considerações Finais

O resultado da análise efetuada visou não só cumprir com os requisitos da CAPES, mas também dar a conhecer aos pesquisadores brasileiros e público interessado os processos vivenciados para construção de uma Política Pública para o Campo da Música Popular em Coyoacán, na cidade do México.

A pesquisa realizada, apesar de enfrentar o impasse de não ter conseguido uma listagem completa das apresentações de Música Popular realizadas entre 1997 e 2012, por questões políticas partidárias, propiciou, a partir do levantamento dos planos e informes de gestão da Delegação Coyoacán, entender o modelo de Política Pública adotado para a área Cultural[14].

Diante da constatação de que o modelo utilizado estava baseado na Privatização Neoconservadora, portanto muito distante do processo brasileiro que transitava entre a Democracia Cultural e a Democracia Participativa, embora muitas vezes recaia no Participacionismo Popular, o país, no período da pesquisa já vislumbrava um processo distinto do vivenciado no México.

O México país tão multicultural como o Brasil, porém devidos aos sistemas políticos a Política Cultural, não só da área de música popular, mas das demais artes, possuem processos distintos nos dois países. O México, por exemplo, viveu duas épocas de ouro em seu cinema. A primeira entre 1917 e 1920 e a segunda abrangendo as décadas de 30 e 40, quando o México exportou modas, modismo, músicas para o mundo[15]. No Brasil tanto o cinema que mais tarde influenciou a produção de novelas de rádio e tv como a música popular composta no país vai assimilar fórmulas mexicanas que ainda hoje podem ser rastreadas. Nessa época era comum ouvir músicas mexicanas em espanhol nas rádios brasileiras e mesmo assistir ao vivo o Trio Los Panchos que faziam suas turnês pelo país se apresentado nas mais variadas cidades.

Posteriormente, nos meados dos anos 1970 ocorre um corte drásticos desse intenso

[14] Para maiores detalhes sobre a pesquisa Subsídios Teóricos para a Efetiva Construção de Políticas Culturais Aplicados ao Campo da Música Popular na América Latina, consultar o texto disponível em: < https://grupetnoufpr.wordpress.com/> Publicações e Pesquisas Acadêmicas

[15] É desse período o primeiro longa-metragem mexicano "Oh! Libertadores do México" de 1916.

processo intercultural. Não mais chegaram ao Brasil a música ou cinema mexicanos. O México ficou na memória dos brasileiros como algo muito distante.

Nesse sentido a realização da pesquisa de Pós-Doutoramento na Escola Nacional de Antropologia e História foi também uma maneira de efetuar uma reaproximação de pensares latino-americanos que embora pensados em espaços distantes possuem muitas similitudes pois têm alicerces fincados nos fazeres e saberes dos homens dessas terras. Muito há que se fazer e esse pode ser o primeiro de muitos outros projetos a serem desenvolvidos por latino-americanistas preocupados com o futuro de nossos pensares por entenderem que esta é a maneira de juntos construirmos espaços interculturais e assim nos fortalecemos enquanto latinos portadores de uma imensa cultura milenar.

Referências

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). Música em Debate: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008.

BLACKING, J. How Musical is Man? Whashington: University of Whashington Press, 1981.
BONFIL, Guilhermo. Los Pueblos Indios, sus Culturas y las Políticas Culturales, in Políticas Culturales en América Latina. México: Ed. Grijalbo, 1987.

FRANCISCO SANS. Juan. Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento. Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Caracas, Venezuela: Fundación Celarg, 2011.

FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. En Las culturas musicales. Madrid: Francisco Cruces (Ed.), 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor García. As Culturas Populares no Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano, in Néstor García Canclini, (coord.), Políticas culturales en América Latina. México: Grijalbo, 1987.

_____. Definiciones em transición. In: MATO, Daniel (Org.) Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tempos de globalización. Buenos Aires: Clacso, 2001.

_____. Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. A Globalização Imaginada. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007.

_____. Leitores, Espectadores e Internautas. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2008.

_____. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____ e Villoro, Juan. La creatividad redistribuída. México: Siglo XXI, 2013.

_____ e Urteaga Castro, Maritza Pozo (coords.). Cultura y desarrollo - una visión distinta desde los jóvenes. Serie Avances de Investigación nº 65. Madrid: Fundación Carolina, diciembre de 2011.

_____. El Mundo Entero como Lugar Extraño. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2014.
CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. in III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. 2007. Disponível em: <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_l_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf>. Acessp em 07 mar. 2017.

CAMACHO DÍAZ, Gonzalo. Las Culturas Musicales de México: Un patrimonio Germinal, in Cunas, Ramas y Encuentros. Doce Ensayos sobre Patrimonio Musical de México. México, DF: Consejo Nacional para Cultura y Las Artes, 2000.

HUSSERL, Edmund. Investigações Lógicas. Sexta Investigação (Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento). São Paulo: editora Nova Cultual Ltda., 2005.
LEAL SANABRIA, José Luis. Prólogo. Políticas Culturales. Una revisión desde la Gestión Cultural/ José Luis Mariscal Orozco. Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual, Guadalajara, 2007.

MICELI, Sérgio.Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In Estado e Cultura no Brasil. Org. Sérgio Miceli. São Paulo: Difel, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985). Tese (livre-docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007

_____. Engenheiros da alma ou vendedores da utopia? A inserção do artista intelectual engajado nos anos 70. In: Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva e MARINHI, Vanildo. Práticas para o ensino da música nas escolas de educação básica. Associação Brasileira de Educação Musical. - v.1, n.1. Porto Alegre, 2009.

_____. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da ABEM No. 10, Março, 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 24 (69), 2010.

_____. Mário contra Macunaíma cultura e política em Mário de Andrade. São Paulo: Vértice, 1988.

TROTTA, Felipe. Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña, in Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina. Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Caracas, Venezuela: Fundación Celarg, 2011.

VERGARA FIGUEROA, Abilio César. Etnografía de los Lugares. Una Guía Antropológica para estudiar su concreta complejidad. México, D.F: Ediciones Navarra, 2013.

SUÍTE POPULAR BRASILEIRA NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS: "ARTE", "POVO" E UMA SUÍTE "À BRASILEIRA"

Lurian José Reis da Silva Lima
UFPR
lurianlima@gmail.com

Resumo: Aquela que aparece, no catálogo oficial das obras de Villa-Lobos, como sua primeira composição para violão – a *Suíte Popular Brasileira* – veio a público apenas em 1950, nos últimos anos da carreira do compositor. Nesta comunicação, analisarei o lapso entre a suposta data de concepção da obra e sua publicação como um testemunho da complexidade e da ambiguidade que permeiam a relação de Villa-Lobos com a música popular e do modo como essa relação participa do sentido atribuído pelo compositor à sua vida. Para tanto, coloco em questão e análise o modo como Villa-Lobos construiu sua trajetória de vida no diálogo com a música popular e os rastros da *Suíte Popular Brasileira* que foram se sedimentando e adquirindo sentido ao longo de tal trajetória. As reflexões são baseadas na pesquisa bibliográfica e documental que deu origem à dissertação de mestrado homônima por mim defendia em fevereiro de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Música (Etnomusicologia) da UFPR.

Palavras-chave: Villa-Lobos. *Suíte Popular Brasileira*. Música popular.

Abstract: The one that appears in Villa-Lobos's official catalog of works as his first composition for guitar - the *Suíte Popular Brasileira* - came to the public only in the 1950s, it is, in the last years of the composer's career. In this paper, I try to see the gap between the supposed conception of the work and its publication as a testimony to the complexity and ambiguity that permeates Villa-Lobos's relationship with popular music and to the way in which this relation participates in the sense attributed by the composer to his own life. To do so, I put into question and analysis Villa-Lobos's life trajectory, his continuous dialogue with popular music and the trails of *Suíte Popular Brasileira* that were sedimenting and acquiring meaning throughout this trajectory. My reflections are based on the bibliographical and documentary research that originated the master's dissertation I defended in February of 2017 in the Program of Post-Graduation in Music (Ethnomusicology) of the UFPR.

Keywords: Villa-Lobos. *Suíte Popular Brasileira*. Popular Music

A *Suíte Popular Brasileira* foi descrita por um dos músico-pesquisadores contemporâneos da música popular carioca como uma homenagem do *compositor nacional por excelência* Heitor Villa-Lobos aos chorões[16] do início do século XX, muito queridos por ele, e em cuja escrita o autor mais se aproxima do *éthos* sonoro do choro:

> Antes mesmo de escrever seus estudos e prelúdios, Villa-Lobos homenageou os chorões com a *Suíte Popular Brasileira*, escrita entre 1908 e 1912, e constituída de cinco movimentos: Mazurca-choro, Schottish-choro, Gavotta-choro e Chorinho. Esta suíte e o Choros nº 1, dedicado a Nazareth, são as obras em que Villa chega mais perto do estilo dos chorões (Cazes, 2010, p. 47).

[16] Os músicos do choro.

Essa é interpretação mais comum que se faz da obra, apesar de um detalhe "fático" bem conhecido: ela foi publicada pela primeira vez apenas em 1955, mais de 30 anos após a data de composição acima mencionada. Longe de servir como prova de uma amizade romântica que, segundo alguns autores, Villa-Lobos construiu com músicos populares, a *Suíte* me servirá, aqui, como ponto de partida para repensar a *relação de Villa-Lobos com a música popular* e tentar compreender como essa relação participa do sentido que o compositor imputava à sua vida em momentos distintos de sua trajetória.

Para tanto, parto de uma concepção de música como fenômeno envolto por determinações sociais e históricas às quais qualquer criador precisa, em alguma medida, se submeter: a organização particular da música "demanda a concorrência de pessoas que decidem o que ela pode e o que ela não pode ser" (Merriam 1980, p. 64). Como a *Suíte Popular Brasileira* é, entretanto, uma obra "sem lugar" ou "multissituada" (1908 [?] a 1955), direcionarei minha busca de acordo com o que fez o antropólogo Paulo Guérios (2009): pensarei a carreira do compositor como *construção* de um indivíduo em constante diálogo com as condições históricas e socioculturais que encontrou ao longo da vida, e a obra enquanto *discurso social* (um posicionamento tanto social quanto musical em relação à realidade) *cambiante* empregado nessa construção. Nesse sentido me proponho a: 1) analisar a configuração e reconfiguração das amarras sociocriativas com as quais Villa-Lobos teve de lidar ao longo de sua trajetória; 2) entender em que medida os vestígios da obra (e a obra completa) se comunicam com tais condições socioculturais; 3) estar atento ao modo como Villa-Lobos, enquanto ator social, se posicionava em relação a tais condições e *incorporava* tais limites. Desses limites, aqueles aos quais darei especial atenção são, por razões óbvias, relativos à incorporação da música popular à obra e à vida de um artista que procura *se fazer* compositor erudito. As reflexões presentes nesta comunicação são baseadas na pesquisa bibliográfica e documental que deu origem à dissertação de mestrado homônima por mim defendia em fevereiro de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR.

O jovem Villa-Lobos e o cenário musical: não ser de uma "Suíte Popular Brasileira"

Desde pelo menos o século XVIII, a dicotomia erudito-popular constitui um campo de tensão perene na história da música ocidental. O período em que Villa-Lobos deu seus primeiros passos como artista, essa dicotomia aparecia de modo marcante em sua cidade natal, o Rio de Janeiro. Durante os dois primeiros decênios da República, a então capital do Brasil passou por sensíveis mudanças políticas e de infraestrutura cujo resultado imediato foi um afloramento das tensões sociais inerentes a uma sociedade extremamente desigual, onde

um gigantesco contingente de pobres tentava sobreviver aos anseios de modernidade que uma elite minúscula cuidava de tornar realidade (Sevcenko, 2012). Por esta elite, a cultura popular era majoritariamente vista como um empecilho ao progresso e símbolo do vulgar, da "falta de cultura", da obscenidade, da ausência de civilização. Vivia-se o embate entre os valores da "civilização" enquanto ponte para o futuro, e o "povo" e sua cultura enquanto signos do passado, do atraso, do que deve ser superado.

O cenário não era – como nunca foi, desde a origem europeia, no século XVIII, das ideias de *kultur* e *civilization* – de completa aversão à cultura popular: havia também aqueles que a viam como fonte de uma identidade possível para o povo e a nação brasileiros. As trajetórias intelectuais de figuras como Sílvio Romero (história e crítica literária), Melo Morais Filho (folclore), Alberto Nepomuceno (música erudita) e o reconhecimento e apreço, vindos de certos círculos da elite, de figuras populares como o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense são exemplos desse movimento.

Era, de todo modo, um ambiente ambíguo, tenso, no qual os preconceitos afloraram de modo claro, e onde as marcas do regime de escravidão eram extremamente vívidas. Nesse lugar e nesse tempo, envolvido pela configuração de valores discriminatórios e circulando em um meio historicamente vinculado à cultura da elite (a música erudita), a relação de Villa-Lobos com a música popular foi se construindo de maneira bem mais complexa e contraditória do que aquela que lemos em suas biografias.

Villa-Lobos não vinha de uma família de elite mas não ignorava o código de valores e comportamentos que a elite carioca cultivava. Seu pai, Raul Villa-Lobos, funcionário da Biblioteca Nacional, possuía sólida educação formal e uma familiaridade tanto teórica quanto prática da música erudita. Com Raul, o garoto Heitor Villa-Lobos aprendeu a tocar violoncelo, teve suas primeiras lições de teoria musical e entrou em contato com os repertórios da música Clássica e Romântica: abriam-se as portas ao desenvolvimento de músico erudito. Também por intermédio do pai, que se relacionava, mesmo que esporadicamente, com a intelectualidade local, Heitor teve a oportunidade de frequentar os salões da alta sociedade e ver de perto o que se esperava do comportamento e dos gostos de um indivíduo com aspirações profissionais ambiciosas, aspirações que, para serem concretizadas, precisavam em alguma medida da anuência daquele grupo restrito de pessoas ricas e influentes.

É verdade que no início do século XX, um cenário musical erudito relativamente independente começava a ser estruturado no Rio de Janeiro graças ao apoio político e financeiro que o substituto do Imperial Conservatório, o Instituto Nacional de Música,

recebeu durante o processo de consolidação do regime republicano (Pereira, 2007). Esse esboço de um campo artístico-musical independente, no entanto, não foi suficiente para garantir às novas gerações de músicos brasileiros a possibilidade de ascensão e estabilidade financeira e profissional. O sucesso de quem quisesse seguir a carreira de "compositor sério" ainda dependia fundamentalmente da oportunidade de estudar e apresentar-se nos grandes centros artísticos europeus, um empreendimento que não podia ser financiado facilmente pelos ganhos obtidos no trabalho como músico profissional no Rio de Janeiro daquela época.

Recorrer à subvenção do Estado ou ao apoio de integrantes da elite que tivessem uma inclinação ao mecenato era uma necessidade que não desapareceu do meio musical brasileiro com a proclamação da República.

Villa-Lobos esteve sempre atento a essas exigências. O início de sua caminhada não deixou, por isso, de ser vacilante, incerto e aberto ao encontro com as pessoas das mais variadas origens e com as músicas que essas pessoas faziam. Como ressaltam muitos autores[17], viver de música nessa época significava ter de desdobrar-se em vários, trabalhar em diversos lugares, fosse teatro, confeitaria, cinema ou salão, dar aulas, vender composições a editores, enfim, trabalhar o máximo para receber o mínimo. Villa-Lobos não escapou a essa realidade e por pouco não encaminhou a sua vida para outro rumo. Ele não apenas atuou em todas essas frentes como cogitou caminhos profissionais alternativos, como o de guarda da alfândega, em 1907[18].

O violão esteve presente em sua vida desde pelo menos o início dos anos 1900[19], mas nunca o acompanhou em concertos públicos, certamente por ser este um instrumento popular, estigmatizado e pouco aceito nos espaços da música "séria", muito embora já houvesse quem o aclamasse como marca da cultura brasileira (Taborda, 2011). O violão foi, contudo, um dos fatores de aproximação entre Villa-Lobos e a música popular. A atuação profissional variada do violoncelista tornava possível o encontro com músicos que frequentavam as rodas de choros, já que muitos desses também atuavam nos espaços em que Villa-Lobos trabalhava. O repertório de danças que se tocava entre os chorões era, além disso, bastante inteligível para que quem vinha de uma formação erudita e para qualquer ouvido atento aos sons da cidade: essas danças (valsas, polcas, schotishs, etc.) embalavam as festas de todas as classes sociais, eram constituintes de processos de *circularidade cultural* (Ginzburg, 2015) no Rio de Janeiro.

[17] Veja-se, por exemplo, Tinhorão (1998.), Rosa (2012), dentre outros

[18] O nome de Villa-Lobos aparece numa lista de candidatos divulgada pelo Correio da Manhã (RJ) no dia 19 de set., 1907.

[19] O mais antigo manuscrito para violão de Villa-Lobos data de 1904: a Valsa de concerto n. 2.

E o violão, instrumento básico das rodas de choro, terminava de abrir as portas desse meio a Villa-Lobos.

Diversos depoimentos atestam a presença do músico no ambiente do choro[20]. Documentos aos quais tive acesso também comprovam esse fato. Entretanto, o grau de envolvimento de Villa-Lobos com os chorões não pode ser precisado, embora eu tenda a crer, pelo estudo de minhas fontes e da literatura disponível, que ele não era um indivíduo "comum" no mundo do choro, muito embora esse mesmo mundo possa ter sido, para ele, algo familiar. Pixinguinha diria, aliás, que "todo mundo achava ele [Villa-Lobos] meio esquisito", fosse gente do choro, fosse gente da música erudita (*apud* Bessa, 2005). Um *outsider* em todos os meios. Para admiradores ou possíveis desafetos, o Villa-Lobos "chorão" era um sujeito diferente.

É nesse momento que, segundo os dados oficiais, as peças que compõem a *Suíte Popular Brasileira* foram concebidas. Não encontrei, contudo, nenhum documento que comprovasse essa informação. O único rastro da *Suíte* que se tem notícia aparece com uma anotação significativa, feita pelo próprio compositor, que diz não se tratar de "música séria": é a peça *Simples* (1911), composta para um aluno de violão do autor e cujo manuscrito encontra-se no Museu Villa-Lobos. Essa peça é uma primeira versão da *Mazurka-Choro*, o primeiro movimento da *Suíte Popular Brasileira*. Aqui, contudo, no início da década de 1910, ela não é nem de longe uma "peça característica", uma "mazurca à brasileira", uma homenagem ao choro ou coisa parecida. Villa-Lobos nem ao menos estava certo de que seguiria a carreira de compositor. A obra é, isso sim, uma peça de trabalho, feita por um instrumentista, por um trabalhador da música.

As semelhanças estruturais e de estilo entre *Simples*, sua sucessora (*Mazurca-Choro*) e o repertório do choro são, mesmo assim notórias; e é, sim, possível que outras peças como estas tenham sido feitas nesse período. Mas se admitimos essa possibilidade, é preciso frisar que elas provavelmente não foram pensadas sequer como "música séria", a julgar pelo exemplo de *Simples*, que dirá como "obras nacionais", como sugerem alguns autores. Enfatize-se, além disso, que Villa-Lobos distinguia com clareza, já em 1911, a música "séria" de outras músicas; e, nessa distinção, parece estar contida a distância social entre cultura popular e erudita que os processos de interculturalidade daquele período não conseguiam eliminar. Assim, se quisermos afirmar a proximidade de *Simples*, da *Mazurca-Choro* e das demais peças da *Suíte* com o choro, precisaremos afirmar também que, mesmo naquele

[20] Carvalho (1988) reúne alguns deles.

tempo, tal proximidade não se enquadrava nos valores de "arte" que Villa-Lobos parecia cultivar.

Fazendo-se compositor erudito

Por volta de 1913 é que o projeto principal do jovem músico passa a ser, definitivamente, o de tornar-se um grande e "erudito" compositor. A trilha por esse caminho exigiu esforços criativos e, sobretudo, habilidade no trato com o púbico e com os demais integrantes do campo artístico do Rio. Villa-Lobos teve que (e queria mesmo) mostrar a eles sua "genialidade civilizada": compôs quartetos, peças para piano solo, sinfonias, poemas sinfônicos, ópera, gêneros ditos "sérios" na cena da música erudita; e, além disso tudo, abandonou temporariamente o violão e as incursões no meio da música popular.

Sua primeira autobiografia, que circulou nos jornais cariocas em julho de 1915[21], enfatiza a sua formação erudita e não menciona nem a música popular, nem a "música nacional", nem o violão. Até a década de 1920, como mostrou Paulo Guérios (op. cit.), a música nacional era apenas um dos caminhos possíveis para Villa-Lobos; por ele, o compositor pouco caminhou. Em junho de 1921[22], quando já era bem conhecido do público carioca (embora não muito admirado), Villa-Lobos teve a oportunidade de manifestar à imprensa a sua opinião sobre a música nacional. Nessa ocasião ele fez questão de frisar que não era um "nacionalista desorganizado", que não acreditava que música popular pudesse representar uma nação se não fosse "universalizada" pela criatividade de um verdadeiro artista e lamentou a "baixa qualidade" das músicas populares que se escutava no Rio. Tal episódio mostra, com clareza, que o popular e nacional não estavam entre as prioridades do compositor. Fazendo-se um erudito, ele se distanciava do "popular" e não se agarrava ao "nacional": uma *Suíte Popular Brasileira* não fazia parte de sua vida nesse momento.

Surge o compositor brasileiro: o ser da *Suíte Popular Brasileira*

A possibilidade da música nacional torna-se uma certeza para Villa-Lobos após sua participação na Semana de Arte Moderna, seu envolvimento com as ideias sobre música nacional de Renato Almeida e Mário de Andrade, e, em especial, sua primeira vigem à Europa em 1923. Com mostrou Paulo Guérios (*op. cit.*), a expectativa do meio musical

[21] Ver, por exemplo, O Paiz (RJ) no dia 31 de junho.
[22] Entrevista datada de jun. 1921, sem data e sem indicação do nome do periódico, presente no acervo do Museu Villa-Lobos.

parisiense em relação às ideias de brasilidade e modernidade foram fundamentais para a decisão de Villa-Lobos de tornar-se, definitivamente, um compositor nacional.

Desse momento em diante, todas as obras compostas por Villa-Lobos têm como *razo* explícita a sua imersão no "Brasil musical" imaginado por ele, pelos demais compositores de sua geração e pelos intelectuais modernistas. Tal brasilidade passa também a habitar o modo como Villa-Lobos via a sua vida. As suas experiências com o violão e seus encontros com os músicos populares, agora, fazem todo sentido, são mencionadas publicamente, passam a fazer parte de sua rotina composicional. Villa-Lobos vê nos ritmos populares uma rusticidade que constitue, para ele, a razão natural da modernidade também rústica – e pouco compreendida pelos ouvintes brasileiros – de suas composições mais audaciosas. Em diversas entrevistas ele procura mostrar o quanto conhece e admira a música popular, matéria prima de suas composições. Mas o faz, enfatize-se, sem jamais deixar de se distanciar intelectualmente dessa música: de mostrar-se superior a ela – ele se diz o artista encarregado de fazer universal o que, no povo, ainda é ingênua essência da nacionalidade.

A partir de então será tão difícil para Villa-Lobos conceber a sua vida apartada de seu projeto artístico nacional que ele se disporá a recompor algumas de suas obras anteriores à década de 1920, de modo a inseri-las em tal projeto. É o caso, por exemplo, de *Uirapuru* e *Amazonas*: as peças mudam, mas suas primeiras datas de composição são conscientemente mantidas em 1917. *Ocorre aí uma verdadeira operação do passado, um ajuste de contas com o vivido a partir do "musicado"*.

Ora, se era esse o sentido que Villa-Lobos via em sua vida, não faz todo o sentido que uma *Suíte Popular Brasileira*, "concebida" nos primeiros anos de 1900, reaparecesse agora? É exatamente o que acontece, segundo afirma Frédéric Zigante na introdução à última edição da obra (Villa-Lobos, 2006): durante a segunda viagem do compositor a Paris, entre 1927 e 1930 inicia-se o projeto *Suíte*. Villa-Lobos resgata (ou rememora, ou cria pela primeira vez) peças de sua juventude – do tempo de seus primeiros contatos com o choro, com a composição de danças para o mercado de partituras, peças que poderiam ter sido nada – e as transforma no início de tudo.

É verdade que a publicação da *Suíte* foi postergada para 1955, mas esse fato apenas aumentou a eficácia do *discurso social* que o compositor emite com ela. Na década de 1950, Villa-Lobos já era visto como o maior compositor que o Brasil já teve e sua fábula da vida transformava-se em documento para a posteridade com a publicação, em 1949, da biografia

escrita por Vasco Mariz. Após essa fábula, a *Suíte* passou a ser primeiro passo no "caminho que conduziu Villa-Lobos a ele mesmo" (Kiefer, 1986, p. 45)[23].

A dialética erudito-popular

A distinção entre "arte" e música popular era algo essencial para o compositor: se a música popular volta à cena em sua vida-obra a partir da década de 1920, esse regresso é revertido pelo manto redentor da "arte". Tal distinção se torna cada vez mais clara da década de 1930 em diante. A partir daí, Villa-Lobos assume o lugar maior na hierarquia, blinda-se contra os críticos "tradicionalistas" – tem apoio estatal para impor sua música. Ao mesmo tempo, faz-se tutor das novas gerações e, como tal, assume uma postura rígida com seus pupilos, quer evitar a degeneração-popular do gosto musical: os aprendizes precisariam ser aptos a apreciar a "música artística". Agora que Villa-Lobos se dirigia ao povo, é o povo que precisava conhecer a cultura de elite para poder entender as obras do compositor nacional. Nos últimos anos de sua carreira, o compositor chegaria mesmo a dizer que a música popular "não é verdadeiramente música"[24].

Villa-Lobos parece regressar ao elitismo, mas não deixa, contudo, de construir a sua vida-obra com a publicação da *Suíte Popular Brasileira*: início (no fim) de sua carreira de compositor nacional. Mas as peças que compõem a *Suíte*, tão próximas da música popular, não poderiam ser "confundidas" com música popular[25], isto é, não poderiam passar por algo que não fosse "verdadeiramente música"? Musicalmente é impossível negar que houve nas peças da *Suíte*, modificações no sentido a torná-las mais "interessantes" e mesmo "modernas". Ao mesmo tempo, parece-me claro que a obra é uma rememoração do encontro com músicos populares, da composição de danças de salão, do "músico trabalhador".

Mostrar suas raízes populares no mesmo momento em que lamenta a atenção dada pela "elite culta" à música popular é um retrato da complexidade que foi o compositor. Essas raízes, no entanto, talvez devam ser vistas como "nacionais" antes que como "populares". Pois uma "suíte", gênero da tradição ocidental Barroca e Romântica, não é, quem sabe, uma maneira de revestir de nobreza, de "civilização" o conjunto? O nome não confere à obra uma intenção *criadora* que marca a intervenção do artista na "matéria-prima popular"? A rubrica "choro" em cada um dos movimentos não reflete a intenção do artista em "retratar" o popular, ao invés de mostrar-se *parte* dele?

---

[23] Além de Kiefer, veja o que dizem, por exemplo, Béhague (1994) Needell (1993, p. 209), Cazes (op. cit.).
[24] O compositor disse isso à Louis Witznitzer, numa entrevista publicada no Jornal A manhã (RJ) de 08 de abril de 1951.
[25] É o que sugere Cazes (op. cit.).

Vejamos o que Hermínio Bello de Carvalho (1988, p. 171) diz a respeito da denominação "suíte":

> Villa-Lobos afirmou, num encontro que tivemos em sua casa, que a denominação de *Suíte* a essas cinco obras foi dada a sua revelia, e que não tolerava isso: - 'Suíte coisa nenhuma'. Posteriormente [...] soube que foi o próprio Maestro quem pôs essa denominação.

A "Suíte coisa nenhuma" parece uma reação ao elitismo "esnobe" e uma afirmação do caráter popular das peças. A "Suíte" que Villa-Lobos de fato criou e nominou como tal é a (re)conciliação com a "elite culta" e a afirmação do olhar do artista sobre a "matéria-prima popular". A contradição ajuda de fato a compreender o compositor como alguém que vê a si e ao mundo complexos e contraditórios como são. A contradição é a própria "suíte à brasileira", é a alegoria da inclusão exclusiva do povo na arte pela qual tanto lutou, e em meio a qual construiu sua vida-obra, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

Referências

BÉHAGUE, Gegard. *Heitor Villa-Lobos:* the search for Brazil's musical soul. Austin: Ilas, University of Texas, 1994.

BESSA, V. A. *"Um bocadinho de cada coisa":* trajetória e obra de Pixinguinha.2005. 262f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2005.

CARVALHO, H. B. *O canto do pajé*: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 2010.

GELBART, M. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*: Emerging Categories from Ossian to Wagner. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2007.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasíli

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.a, DF: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.

KIEFER, B. *Villa-Lobos e o modernismo no Brasil.* Porto Alegre: Movimento, 1986.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.

NEEDELL, J. D. Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio deJaneiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, A. R. *Música sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

ROSA, R. L. *Como é bom poder tocar um instrumento:* presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro – dos anos 50 do Império aos 60 da República. 2012. 331 f. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília – Instituto de Ciências Humanas.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: *História da Vida Privada no Brasil 3*: República – da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 7-48.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, J. R. *A história social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34,1998.

VILLA-LOBOS, H. *Suíte Populaire Brésilienne*: nouvelle édicion révue et corrigé par Frédéric Zigante. Paris: Éditions Durand, 2006.

REPERTÓRIOS MUSICAIS E REPERTÓRIOS DE AÇÃO POLÍTICA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO

Marcelo Rubião de Andrade
PPGM-UNIRIO; Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ
marcelorubiao@gmail.com

Resumo: Esta comunicação apresenta algumas considerações que vem sendo elaboradas no decorrer de um estudo etnomusicológico, realizado no âmbito de pesquisa de doutorado em etnografia das práticas musicais. Este estudo tem como foco principal,um processo (em andamento) de ocupação do espaço público pelo carnaval de rua do Rio de Janeiro, e reestruturação da sua produção simbólica, dentre as quais se destaca a prática musical. O texto a seguir busca elaborar uma reflexão sobre a relação entre o acionamento de determinadas práticas, discursos, repertórios musicais, e repertórios de ação política, destacando o caráter ativo destes elementos na estruturação do espaço público na cidade. Para tal, será destacado o uso de um repertório específico de marchas carnavalescas no carnaval de rua carioca, como um elemento simbólico atuante na delimitação e domínio de espaços sociais. E em seguida, será apresentada uma reflexão sobre como o caráter político ambíguo do carnaval, e as possibilidades de ação e performances que ele condiciona, se relacionam com as possibilidades de ação política, e a criação de repertórios de ação.

Palavras-chave: Carnaval, Marcha Carnavalesca, Espaço Público

Abstract: This communication presents some considerations which has been prepared in the course of an ethnomusicological study, conducted as a doctoral research in Ethnography of musical practices. This study has as its main focus, a process (in progress) of occupation of the public space by the Street Carnival of Rio de Janeiro, and the restructuration of its symbolic production, among which stands out the musical practice. The following text seeks to elaborate a reflection on the relationship between the activation of certain practices, speeches, musical repertoires, and political action repertoire, emphasizing the active nature of these elements in the structuring of public space in the city. For this purpose, it will be highlighted the use of a specific repertoire of Carnival Marches in the Street Carnival in Rio, as a symbolic element acting on demarcation and domination of social spaces. And then will be presented a reflection on how the ambiguous political character of the Carnival, and the possibilities of action and performances that it conditions, relate to the possibilities of political action, and the creation of repertories of action.

Keywords: Carnival, Carnival Marches, Public Space.

Esta comunicação apresenta uma reflexão sobre a relação entre a formação de um campo de produção simbólica ligado ao carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro, e a estruturação de práticas, discursos, repertórios musicais, e repertórios de ação política.

Desenvolvidas no decorrer de um estudo etnomusicológico sobre o atual processo de ocupação do espaço público pelo carnaval, realizado no âmbito de pesquisa de doutorado em etnografia das práticas musicais, as questões abordadas neste artigo apoiam-se em pesquisa etnográfica realizada no carnaval de rua carioca. Partindo da constatação de que há,

atualmente, um processo de mudança na forma como os diversos agentes envolvidos com o carnaval de rua se mobilizam a partir, e em torno deste, na cidade do Rio de Janeiro[26].

Este processo, que se torna mais intenso e perceptível a partir da primeira década dos anos 2000, é caracterizado principalmente por um aumento exponencial no número de participantes, e uma mudança na forma de ocupação do espaço público[27] pelos festejos. Neste contexto, observa-se o surgimento de uma série de novos grupos e performances ligadas ao carnaval, em que a música aparece como um elemento central, atuando como um campo de produção simbólica, econômica e política.

Assim, é possível destacar que o crescimento no número de grupos carnavalescos, sobretudo grupos estruturados em torno de uma prática musical e desfiles ou apresentações em locais públicos, nestas últimas duas décadas vem deslocando o foco das práticas carnavalescas na cidade, em um momento anterior concentradas nos desfiles das escolas de samba, para uma produção pulverizada entre um maior, e mais heterogêneo, número de performances. Um deslocamento tanto no tipo de produção simbólica, como no tipo de espaço ocupado.

Com isso, o carnaval de rua passa a ocupar um papel de destaque no âmbito das comemorações carnavalescas, e os grupos que organizam desfiles e apresentações neste carnaval, designados de forma geral (e oficial) como "blocos de rua", passam a ocupar junto às escolas de samba a posição de carnaval oficial da cidade.

Neste contexto de ocupação do espaço público e mudança na forma de produção simbólica, noções de tradição e pertencimento figuram como elementos importantes nos processos e mediações envolvidas. A ideia de uma retomada, ou ressurgimento do carnaval de rua carioca, pode ser percebida em determinados discursos[28] sobre este processo, e também é possível observar diversos símbolos e práticas ligadas ao carnaval carioca sendo acionados, e resignificados, nos desfiles de rua atuais.

Dentre os diversos casos atuais em que elementos simbólicos ligados à construção histórica do carnaval carioca são acionados, um elemento que se destaca entre os mais recorrentes, é a apropriação de um repertório de marchas carnavalescas, e de elementos ligados à prática deste repertório musical. É importante ressaltar que se trata mais da apropriação de um repertório específico, e elementos da prática deste repertório, do que de um gênero musical de forma geral. O que se observa, é que o repertório de marchas carnavalescas

[26] Tal constatação é um dos pontos discutidos em pesquisa anterior (Andrade, 2012).
[27] Sobretudo em áreas centrais da cidade, e bairros de maior poder aquisitivo.
[28] Tanto no meio acadêmico (Herschmann, 2013; Marques, 2006) como em artigos públicados em jornais (Castelo Branco, Antunes, 2001).

utilizado durante o carnaval vem se mantendo predominantemente o repertório composto antes deste referido processo de crescimento. Um repertório diretamente relacionado à ideia de tradição, e que por isso será referido aqui como repertório tradicional.

Definições de gêneros e subgêneros musicais nunca são precisas, e não interessa à discussão deste artigo pormenorizar as diferenças entre marchinhas, marchas rancho, e marchas carnavalescas, nem os contextos históricos em que cada um destes termos se desenvolveu. Entretanto, cabe salientar que tanto o termo "marcha carnavalesca", como "marchinha", são atualmente empregados, de forma geral, como referência às marchas que compõem este repertório executado no carnaval.

Sendo importante também, salientar que a designação de uma musica como sendo "carnavalesca" indica que se trata de um repertório específico para o carnaval. Ou seja, um repertório, cuja produção se deu em relação a uma situação social específica, o carnaval.

Assim, se por um lado a marcha carnavalesca figura como um dos repertórios de destaque neste atual processo de crescimento do carnaval de rua, um processo evidente ao menos a dezessete anos, a prática musical em torno deste gênero vem mantendo-se restrita ao contexto carnavalesco, e não apresenta uma renovação do repertório executado[29]. Apesar de figurar como um elemento central neste processo de crescimento do carnaval de rua, de forma geral, no Rio de Janeiro, a marchinha é um gênero musical acionado quase que exclusivamente no contexto carnavalesco. E quase sempre a partir de um repertório específico.

Sobre a relação entre a execução de novos repertórios e o repertório tradicional de marchinhas, Andrade (2012) aponta que existem grupos atuantes no carnaval de rua atual que além de executarem o repertório tradicional possuem composições próprias dentro do gênero. Entretanto, na percepção de alguns dos músicos atuantes nestes grupos, a relação do público com o repertório tradicional e as composições próprias do bloco seria diferente. As composições tradicionais incitariam uma reação maior do público.

É possível destacar também algumas iniciativas que tiveram o intuito de renovação do gênero, como o Concurso Nacional de Marchinhas Carnavalescas da Fundição Progresso, realizado entre 2005 e 2016, que a cada ano contava com centenas de novas composições inscritas e chegou a ter algumas de suas finais televisionadas em rede nacional. Segundo a Fundição Progresso divulga em seu site, mais de 6.200 composições foram inscritas no decorrer do concurso. Um número expressivo, mas que não reflete a prática deste novo

[29] Este fato é notório, tendo sido abordado em reportagem publicada no Jornal do Brasil (Pimentel, 2011).

repertório, que se mantém restrito ao contexto do próprio concurso, praticamente não circulando entre os blocos de rua.

Assim, é possível observar que, se por um lado, o repertório dentro do gênero não vem se renovando de maneira consistente, tal fato não se deve à falta de novas composições, mas a um uso social muito específico deste repertório. Um repertório que é considerado tradicional, e ligado ao carnaval.

Isto não significa que o repertório de músicas no carnaval de rua seja homogêneo em todos os grupos, e é possível observar diferentes práticas musicais e diferentes gêneros musicais no carnaval de rua atual. Nem tão pouco significa que a prática deste repertório de marchas se mantenha estática. É possível observar diferentes formas de renovação na prática musical das marchas, como, por exemplo, a troca de padrão rítmico característico com músicas de outros gêneros. Onde se observa tanto a execução de músicas de outros gêneros misturadas com elementos característicos da marcha carnavalesca (por exemplo, uma célula rítmica característica do gênero), como também a utilização de padrões rítmicos associados a outros gêneros musicais neste repertório tradicional de marchas[30].

Um ponto a ser destacado sobre o acionamento deste repertório específico, e não do gênero musical de forma mais abrangente, é a evidência de uma grande relevância do caráter simbólico, e, portanto politicamente ativo em relação à ocupação do espaço público pelo carnaval de rua. A marchinha, ou marcha carnavalesca, enquanto performance estruturadora de um desfile carnavalesco, e da formação de um espaço social específico, atua como elemento simbólico e legitimador de uma prática neste espaço, ou seja, do domínio de uso do espaço por um grupo de pessoas.

Como Ferreira (2005) aponta, "mais importante do que a própria existência física do espaço é o modo como o espaço público é socialmente construído por meio de negociações que irão definir seu uso apropriado e, por consequência, quem será excluído dele." (p. 295). E neste sentido, a música e a prática de um repertório específico podem ser entendidas como um dos elementos nevrálgicos nestas negociações, e a marchinha é um elemento que vem sendo acionado por vários dos blocos que vem reestruturando o uso do espaço público das áreas centrais e com maior concentração de renda na cidade.

Este ponto levantado por Ferreira é central e condiciona a discussão aqui proposta, sobre as possibilidades de ocupação do espaço público e o crescimento do carnaval de rua. O

[30] Como exemplos, é possivel citar os casos do bloco Sagento Pimenta, que toca músicas dos Beatles em "ritmo" de marchinha, e do Bloco Ceu na Terra, ao utilizar uma celula ritmica caracteristica de outro gênero musical, o funk, na execução da marchinha "Pirata da Perna de Pau", como descrito em Andrade (2012, p.94).

domínio do espaço público, sobretudo em áreas centrais ou valorizadas, além de um valor simbólico, também possui valor político e econômico. Soma-se a isto, um contexto social marcado por iniquidades, e pela exclusão de uma parcela significativa da população de direitos básicos que deveriam ser garantidos pelo Estado, como educação e saúde. O espaço discutido aqui é um espaço em disputa, e como aponta Ferreira, alguém será excluído dele.

A prática de um repertório específico, uma performance específica, delimita um espaço social, não pela exclusão direta de determinado grupo, mas por atrair grupos específicos.

Nepomuceno (2011) apresenta um relato que ilustra esta questão, e destaca alguns processos de exclusão que podem ser observados no contexto do carnaval, em uma situação que já pude observar diversas vezes durante o trabalho de campo:

> O primeiro estandarte levava o nome do cordão e uma imagem de São Sebastião, padroeiro da cidade. Entre marchinhas antigas – tocadas com muita qualidade e esmero –(...) Em contraste com os homenageados – quase todos negros, do Rio, da Bahia, da Jamaica – os fantasiados que compartilhavam comigo daquela festa, não eram tão coloridos assim. (...) Não pretendo afirmar com isso que houvesse algum empecilho criado pelos membros do cordão ou pela platéia. (...) Nesse Domingo de Carnaval, num dos blocos que reconhece e homenageia ícones da cultura negra carioca, brasileira, atlântica, encontramos a maioria dos negros vendendo água ou catando latinhas pelo chão do centro histórico do Rio de Janeiro. (p. 13)

A relação racial descrita por Nepomuceno também reflete claramente um componente social e econômico. Aponta não só para a falta de pessoas negras, mas para a sua presença em uma posição subalterna. Não se trata de qualquer proibição a sua presença, mas da construção de um espaço social específico, dominado por outro grupo. E que tem sua produção simbólica baseada na imagem justamente do grupo excluído daquele espaço.

Neste sentido, é possível pensar que o repertório musical faz parte de um repertório mais amplo de performances e ações coletivas ligadas à ocupação do espaço público durante o carnaval, mas principalmente ligados a grupos específicos. O acionamento de um repertório musical, como um elemento simbólico ligado a noções de tradição e pertencimento, figura como um elemento ativo na construção de espaços sociais que se estendem para fora do contexto carnavalesco. Ou seja, se estendem a um contexto social assimétrico, e hierarquizado.

Um ponto comum, que é destacado na grande maioria dos trabalhos que estudam questões relacionadas ao carnaval, é o fato de que, durante os dias de carnaval, existe uma mudança na forma como as relações sociais se estabelecem, em relação à forma cotidiana. Ou seja, durante o carnaval haveria a possibilidade de que as relações cotidianas, já

hierarquizadas, sobretudo em espaços públicos, fossem reestruturadas de uma maneira própria[31].

Esta é uma colocação que precisa ser problematizada, e como Stallybrass e White (1986) ressaltam, o caráter político do carnaval tem sido encarado por alguns pesquisadores de forma ambígua. Sob um entendimento que esta quebra, baseada em um momento de licenciosidade, onde há a permissão para o riso e as práticas e hábitos considerados vulgares e populares, na verdade pode funcionar como um momento de legitimação da ordem. Uma desordem "permitida" não abalaria a ordem, mas, ao contrário, pode legitima-la.

Se por um lado, Stallybrass e White buscam desessencializar a relação entre carnaval e política, isto não quer dizer que estes autores assumam uma perspectiva apolítica sobre o carnaval. Pelo contrário, o que estes autores pretendem é demonstrar um caráter político mais complexo do carnaval, e ligado a sua poética.

As polaridades simbólicas de alto e baixo tem um papel importante neste processo, porque podem ser construídas ou deformadas durante o carnaval, mas também podem ser fortalecidas. A oposição ao que é considerado baixo aparece, assim, como elemento demarcador da própria noção de alto. E neste sentido, como um elemento simbólico definidor da classe burguesa. Assim, os autores apontam que:

> O controle dos locais de discurso principais é fundamental para a mudança política: a interminável 'redescoberta' do carnavalesco dentro da literatura moderna não é senão um tropo comum dentro desse local particular de discurso. Ao dizer isto não pretendemos minimizar a enorme importância que tal figura tem dentro do imaginário e, portanto, dentro do inconsciente político. Como já vimos, o carnavalesco foi marcado como um reino semiótico intensamente poderoso, precisamente porque a cultura burguesa construiu sua auto-identidade por rejeitá-la. A 'poética' da transgressão revela o nojo, o medo e o desejo que informam a auto-representação dramática dessa cultura através da 'imagem do outro abaixo'. Esta poética revela claramente a contraditória construção política da democracia burguesa. Pois a democracia burguesa emergiu com uma classe que, apesar de progressiva nas suas melhores aspirações políticas, havia codificado em suas maneiras, escritos morais e imaginativos, em seu corpo, comportamento e gosto, um elitismo subliminar que era constitutivo de seu ser histórico. Qualquer que seja a natureza radical da sua demanda democrática 'universal', ela tem gravada em sua identidade subjetiva todas as marcas pelas quais sente a si própria uma classe diferente, distinta e superior.(tradução nossa, p. 202).

Esta é uma proposição que remonta ao caso descrito por Nepomuceno (2011), e nesta citação, é possível perceber a importância do domínio do espaço, na possibilidade de se realizar uma feira, ou um carnaval, como um fator de politização, ou de catalisação de questões políticas que não emergiriam de outra forma. O domínio do espaço público durante o

[31] Esta perspectiva, hegemônica nos trabalhos sobre carnaval, parte, sobretudo, das referências teoricas estabelecidas nos trabalhos de Bakhtin (1987), e Turner (1974, 2005), respectivamente sobre a linguagem do riso e situações sociais de liminaridade.

carnaval, o domínio da produção simbólica ligada a produção cultural neste contexto se estende como dominação simbólica e como *habitus* de classe.

Outro ponto importante levantado por Stallybrass e White (1986), é que não existe um vetor revolucionário inerente ao carnaval, mas em determinados contextos históricos, onde há a presença de um antagonismo político, ele pode atuar como catalisador, e mesmo como um local de disputas.

> Carnavais, feiras, jogos populares e festivais foram muito rapidamente 'politizados' pelas próprias tentativas por parte das autoridades locais de eliminá-los. A dialética do antagonismo frequentemente transformou rituais em resistência no momento da intervenção dos poderes superiores, mesmo quando nenhum elemento de oposição evidente estava presente anteriormente. (p.16).

Sob esta perspectiva, é possível pensar que, se "o controle dos locais de discurso principais é fundamental para a mudança política", e o caráter político da desordem carnavalesca é sempre ambíguo; o carnaval pode atuar tanto em um vetor discursivo, como elaboração poética de identidades contrastantes, como em um vetor prático, como possibilidade de improviso em ações performáticas e de disputa pelo domínio do espaço. E por estes dois vetores, como possibilidades de domínio dos locais de discurso, mas também como possibilidade de disputa.

O fato de o carnaval estabelecer um momento de ruptura, onde é possível acionar elementos deliberadamente opostos à ordem vigente, possibilita certas práticas em espaços públicos, que podem criar novos sentidos, atores e formas de ação; novos repertórios.

O conceito de repertório tem um papel central neste entendimento, e de forma complementar, o conceito de performance. Estes dois conceitos são utilizados por Charles Tilly (2006) no estudo de disputas políticas, como forma de relacionar os repertórios de ações políticas possíveis em determinado contexto, com os tipos de regime político no qual estas se inserem.

> Nós podemos capturar alguns dos caráteres recorrentes, e historicamente incorporados das disputas políticas através de duas metáforas teatrais que são relacionadas: performances e repertórios. Uma vez que olhamos de perto para as reivindicações coletivas, podemos ver que instâncias particulares improvisam sobre scripts compartilhados. Apresentar uma petição, tomar um refém, ou preparar uma demonstração, constitui uma performance que liga ao menos dois atores, um reivindicador e um objeto de reivindicações. Inovação ocorre incessantemente em pequena escala, mas reivindicações eficazes dependem de uma configuração cujas relações possam ser reconhecidas, nas relações entre as partes, e em usos prévios da forma de reivindicação. Performances se agrupam em repertórios de rotinas de reivindicações, que se aplicam aos mesmos pares de reivindicador-objeto: Patrões e trabalhadores, camponeses e donos de terra, facções nacionalistas rivais, e muitos mais. A metáfora teatral chama a atenção para o caráter agrupado e aprendido, ainda que improvisado, das interações entre as pessoas, quando estas fazem e recebem as reivindicações umas das outras. Reivindicações usualmente se assemelham mais ao

> jazz e à comedia dell´arte do que a leitura ritual de escrituras. (Tilly, 2006, p.35, tradução nossa).

Tilly afirma que as performances de disputas políticas formam repertórios na medida em que se acumulam como possibilidades de ação, e assim, aponta que este acúmulo não se dá de forma aleatória, mas em relação com o tipo de regime político. Para Tilly as performances formam repertórios a partir, principalmente, de conexões cotidianas entre os atores das reivindicações políticas, a criação acumulativa de sistemas simbólicos nas próprias ações políticas, e as ações do próprio regime político.

Para tratar as possibilidades de ação política em um momento específico, Tilly utiliza a noção de "estruturas de oportunidades políticas (POS)" (p.43). Noção que não pretende estabelecer um quadro fixo de possibilidades, mas pelo contrário destacar o caráter relacional deste processo, como algo em constante mutação. Sob esta noção, entende-se que um determinado regime cria um ambiente de oportunidades e ameaças políticas às quais os manifestantes políticos são obrigados a se adaptar.

O conceito de POS, proposto por Tilly, oferece uma perspectiva útil na compreensão do papel do carnaval como elemento significativo nas possibilidades de ação e consequentemente na própria estruturação do espaço público.

Ocupar o espaço público não é algo tão simples como pode parecer, e depende de uma série de fatores que possibilitem esta ocupação, podendo facilmente se tornar uma situação de violência e conflito. Os desfiles dos blocos, e a performance de marchas, são repertórios que se adéquam à POS específica do carnaval, mas que podem não ser aceitos em outros contextos.

Em 2016, foram noticiados três casos em que manifestações carnavalescas terminaram em conflito violento com a polícia e a guarda municipal: Na abertura não oficial do pré-carnaval do Rio, no dia 3 de janeiro; no desfile do bloco Me Enterra na Quarta, no dia 10 de fevereiro (quarta feira de cinzas); e no desfile do Tecnobloco, no dia 13 de fevereiro.

A razão do desencadeamento da violência em cada um destes casos foi diferente, mas é importante destacar que nos três casos citados, os grupos em questão se encontravam em uma situação de desfile não oficial, ou seja, não possuíam permissão prévia da prefeitura para o desfile. Outro ponto importante a ser destacado, é que estas situações de conflito não aconteceram no carnaval em si, mas no período de comemorações que se estende antes e depois.

Acompanhando o desfile de um dos blocos presentes no conflito da Abertura Não Oficial do Carnaval, que desfilou pela área central da cidade, como um bloco não oficial no mesmo carnaval de 2016, porém no período oficial do carnaval, pude presenciar uma postura muito diferente da guarda

municipal, e observar os agentes públicos bastante empenhados em garantir o andamento do bloco em questão, até mesmo interrompendo o trânsito de ruas que não deveriam possuir desfiles, quando necessário à passagem do bloco.

Entretanto, a diferença de tratamento por parte do poder público com o oficial, e não oficial, no período carnavalesco, não reflete exclusivamente a própria ação do carnaval como quebra momentânea de hierarquias, mas principalmente interesses políticos e econômicos na utilização e controle do espaço público. Como apontam Stallybrass e White (1986), é possível pensar que se trata de uma licenciosidade permitida.

Ao mesmo tempo, como um evento capaz de enorme mobilização de pessoas e espaços na cidade, o carnaval de rua carioca, e sua produção simbólica, se relacionam diretamente com a construção social do espaço na cidade, e, a partir da oposição entre os diferentes grupos que disputam o domínio deste espaço (alto x baixo), atua na formação e deformação de categorias sociais. Neste processo, pode atuar de forma a legitimar mecanismos de dominação, mas também pode mudar a relação entre determinados repertórios e seus usos, estabelecendo a emergência de determinados símbolos e práticas, bem como de novos atores e performances.

Ao distorcer categorias imbricadas à habitus de classe específicos, o carnaval coloca o espaço em disputa sob uma POS diferente da cotidiana, e performances e ações, entre as quais se encontra a prática musical, podem ser acionadas dentro de um espaço de licenciosidade e assim formar novos repertórios. O caráter simbólico, coletivo, e público, destas performances proporciona um enorme potencial político a elas, como um elemento capaz de interagir de forma recíproca entre diferentes tipos de ação coletiva. Em um processo de circulação e ressignificação de elementos simbólicos que permeiam diferentes campos, e se estabelecem entre a mobilização cultural e política.

Referências

ANDRADE, Marcelo. **MÚSICA, ESPAÇO PÚBLICO E ORDEM SOCIAL NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO: um estudo etnomusicológico (2009-2011)**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGM/UFRJ -, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/778102.pdf> Acesso em: 20 Jan. 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na IdadeMédia e no Renascimento:o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vierira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CASTELO BRANCO, A.; ANTUNES, E. Carnaval de rua renova fôlego nos blocos**. O GLOBO**, Rio de Janeiro, 18 Fev. 2001. Rio. p.14. Disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Revista intercom**, São Paulo , v. 36, n. 2, Dez. 2013 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442013000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 Fev. 2015.

MARQUES, Márcio. A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro. **Revista Jovem Museologia.** Rio de Janeiro: Departamento de Museologia da UNIRIO, n. 1, janeiro de 2006.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. **Carnavais da abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

PIMENTEL, João. ...E a marcha não engata. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 Fev. 2011, Segundo Caderno, p.01-02.

STALLYBRASS, P; WHITE, A. **The Politics and Poetics of Transgression.** Ithaca: Cornell UP, 1986.

TILLY, Charles. **Regimes and repertoires**. The University of Chicago Press, Chicago: 2006a.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura.** Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu.** Tradução Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: EdUFF, 2005.

É NO BAQUE DO TAMBOR: UMA BREVE ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA DO GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO

Marcos Alan Costa Farias[32]
PPGICH/UEA
marcosalan10@hotmail.com

Resumo: O artigo ora apresentado consiste em uma abordagem etnomusicológica com ênfase na instrumentação utilizada na prática musical do Grupo Cultural Encanto do Quilombo. Esse conjunto musical surge em 2010, dentro da Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari, em Oriximiná – Pará, trata-se de um grupo com músicas de autoria própria e instrumentos artesanais construídos por eles mesmos, sua prática musical envolve elementos que estão intrínsecos ao universo social e cultural dos agentes sociais envolvidos. A partir de um referencial bibliográfico e de dados que estão sendo coletados em campo, o trabalho apresentado permite elaborar um breve discurso deste fenômeno musical.

Palavras-chaves: Prática musical Quilombola, Instrumentos Artesanais, Etnomusicologia.

Abstract: The present article consists of an ethnomusicological approach with emphasis on the instrumentation used in the Quilombo Cultural Group's musical practice. This musical ensemble emerges in 2010, within the Quilombo do Jauari Remaining Community in Oriximiná - Pará, it is a group with songs of their own authorship and handmade instruments built by them, their musical practice involves elements that are intrinsic to the universe Social and cultural development of the social agents involved. From a bibliographic reference and data that are being collected in the field, the work presented allows to elaborate a brief discourse of this musical phenomenon.

Keywords: Quilombola musical practice, Craft Instruments, Ethnomusicology.

Quem são esses Quilombolas?

Compreender as práticas culturais da região amazônica configura-se como uma tarefa cheia de desafios. Região coberta de contradições e nuanças que tem instigado pesquisadores a tentar compreender as mais diversas culturas. A Amazônia desperta desafios ao mostrar sua multiface cultural, sendo assim, nasceu o interesse de estudar uma prática musical existente no Pará, precisamente no município de Oriximiná, dessa forma, buscando compreender elementos que estão intrínsecos nessa pratica.

Oriximiná é um município do oeste do Pará, localizado na mesorregião do Baixo Amazonas, está situada à margem esquerda do rio Trombetas, em sua confluência com o Amazonas. De acordo com o Censo Demográfico de 2010 divulgado pelo Instituto Brasileiro

[32] Mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA.

de Geografia e Estatística – IBGE[33]sua população é de 61.125 habitantes na zona urbana e rural, entre os quais estão os quilombolas, indígenas e ribeirinhos. A cultura local é constituída de uma rica sociodiversidade, tendo em vista a composição étnica e cultural tão variada do município, todas essas visíveis em diversas manifestações culturais que incluem a música, a dança, o artesanato e a culinária.

O município de Oriximiná possui 9 territórios étnicos e nestes estão organizadas 36 comunidades remanescentes de quilombos. Estes territórios estão às margens dos rios Trombetas, Erepecuru, Acapu e Cuminã. As comunidades quilombolas são marcadas por histórias que concentram lutas por liberdade, território e direitos iguais. É importante destacar que na formação deste grupo étnico estão envolvidas as narrativas de fugas. De acordo com O'Dwyer (2002, p. 261) "Os negros dos rios Trombetas e Erepecuru-Cuminá constroem sua identidade de sujeito histórico como procedente dos quilombos a partir de relatos de fuga que misturam eventos fragmentados, presentes na memória social". Segundo Acevedo e Castro (1998) a fuga era uma estratégia de a busca da liberdade e no rio Trombetas foi possível encontrar essa forma de existência. Incluo aqui o rio Erepecuru que foi outro lugar de refúgio para aqueles escravos fugidos. Os remanescentes de quilombos de Oriximiná são descendentes de escravos que no século XIX fugiram das fazendas e propriedades dos senhores de Belém, Santarém, Alenquer e Óbidos, e deste então, as margens dos rios e florestas tem sido o espaço de construção de sua liberdade. É necessário ressaltar que as comunidades remanescentes de quilombos são rodeadas de memórias, histórias, práticas e saberes que precisam ser conhecidos e documentados. Nos relatos de exploradores, naturalistas e missionários é possível encontrar dados referentes à população que fugiu para as margens dos rios dessa região, como Coudreau (1901, 1903), Derby (1898), Rodrigues (1875) e Sousa (1946). Outros trabalhos surgiram anos mais tarde como Acevedo e Castro (1998) e Vicente Salles (1971, 2013, 2015, 2016). Em relação à música quilombola, apesar de novas pesquisas estarem surgindo, considero a literatura sobre o assunto relativamente escassa. O objeto desse estudo, por exemplo, não foi estudado anteriormente, sendo esta pesquisa pioneira em relação ao grupo pesquisado.

A Comunidade Quilombola do Jauari está situada à margem do rio Eperecuru, no território Quilombola Erepecuru e teve suas terras tituladas pelo INCRA e pelo ITERPA no ano de 1997, com dimensão de 218.044,2577 ha. O Transporte a essa comunidade é realizado

[33] Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/resultados_dou/PA2010.pdf>. Acessado em: 06/04/2017.

exclusivamente por via fluvial. Dentre as diversas atividades realizadas na comunidade existe um forte destaque para a prática musical, como por exemplo, o Aiué de São Benedito que envolve não somente a música, mas também a dança. Outro exemplo é o Grupo Cultural Encanto do Quilombo. Neste estudo abordarei este último, que teve sua fundação em julho de 2010, através da Oficina de construção de instrumentos realizada dentro da própria comunidade, ministrada pela Fundação Curro Velho[34]. O Grupo executa músicas de autoria própria nas quais relata passado e presente desse povo e os ritmos utilizados são: lundu, carimbó, desfeiteira, valsa, samba e afoxé. As músicas são executadas com instrumentos artesanais de materiais colhidos da floresta e construídos pelos músicos, o que torna esta prática musical ainda mais particular e inerente a este grupo sociocultural.

Pouco se sabe, por exemplo, sobre as diversas práticas musicais existentes na região amazônica, em especial das comunidades remanescentes de quilombos. Neste sentido, este estudo pautado na etnomusicologia busca compreender elementos do objeto pesquisado. Como percebido até o momento, vários elementos estão intrínsecos nesse contexto e, para tanto, aqui apresentarei alguns aspectos levantados durante observações em pesquisa de campo e que estão passando por um processo de análise. Aqui discutirei alguns aspectos referentes à prática musical do Grupo Encanto do Quilombo, com ênfase na instrumentação utilizada por eles, de forma a entender parte desses elementos presentes no contexto musical deste conjunto.

É no baque do tambor: Entendendo a prática musical

É no baque do tambor, é um verso de umas das músicas do Grupo Cultural Encanto do Quilombo, e de certa forma evidencia a instrumentação utilizada, mostrando que esse elemento é parte fundamental para a construção da musicalidade do grupo.

Talvez uma das tarefas mais discutidas no âmbito musical no século XX seja a possibilidade de estabelecer relações entre a música e o contexto cultural em que ela está inserida. Partindo desta realidade, a etnomusicologia se conceitua como uma disciplina que carrega consigo teorias e métodos capazes compreender determinado universo musical de forma que sua análise não se concentre, exclusivamente, em aspectos sonoros, e como disse Seeger: "Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos" (Seeger, 2008, p. 239), desta forma, para compreender a prática musical do Grupo Cultural

[34] Fundação Curro Velho oferece oficinas de artes e ofícios. A partir de 2015 a Fundação Curro Velho, Instituto de Artes do Pará (IAP) e Fundação Cultural Tancredo Neves (Centur) foram fundidos criando a Fundação Cultural do Pará (FCP), através de reforma administrativa.

Encanto do Quilombo é necessário estabelecer a relação entre música e o contexto social em que estes agentes sociais estão inseridos, pois acredita-se que essa relação é fundamental para entender: Porque se faz música dessa maneira? Mas, principalmente, nesse estudo em particular: Porque eles utilizam essa instrumentação? Passarei a apontar alguns aspectos que estão relacionados a isso.

Entender as especificidades desse grupo musical tem sido uma de minhas tarefas. Busco não apenas registrar essa música, mas, além disso, compreender como determinada música é produzida, como a consomem e apresentam para outras pessoas. Os aspectos musicais têm sido apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica quando a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida. A música *Eu sei é o Encanto do Quilombo* é importante para a compreensão desse estudo.

Eu sei é o Encanto do Quilombo

Eu sei é o encanto do quilombo, que encanta a nossa raça e enriquece o mocambo.

É no baque do tambor, que alegra a multidão, relembra o antepassado e a nossa tradição.

Ainda tem a sapucamba que é a batida com amor, com o som dos tambores e o nosso agogô.

As músicas do Grupo Cultural Encanto do Quilombo são constituídas de batuque, voz e harmonia (violão e contrabaixo). Em relação ao uso de instrumentos de corda, de acordo com a literatura sobre o negro no Pará, Vicente Salles destaca que a viola foi disseminada na Amazônia pelos portugueses, desde os primeiros anos da ocupação, com o passar do tempo os negros começaram a utiliza-la, "Viola e violão foram particularmente estimados pelos negros e ficaram associados á vadiação dos escravos" (Salles, 2016, p. 23). Sobre o batuque do grupo aqui apresentado, ele é realizado com instrumentos artesanais construídos pelos músicos envolvidos na prática, alguns desses instrumentos são citados na música aqui apresentada, a citar: Tambor (curimbó), Mesa de Sapucamba e Agogô.

Figura 1: Tambor. Fonte: Arquivo pessoal.

Nota-se que os instrumentos são um dos elementos principais na constituição da música desse grupo. Se antigamente os instrumentos eram utensílios essenciais na composição dos batuques, danças, folias e festas, atualmente essa prática ainda se mantém de alguma forma. Daniel de Souza, morador da Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari, afirma que antes do Grupo Encanto do Quilombo já existia a prática de construção de instrumentos, que eram utilizados nas festas de pau e corda:

> Eram os tambores, era o violino, era o banjo, feito tudo por eles né, eles construíam esses instrumentos entre eles, eles que faziam, chegava lá tinha o violonista, o violino que eles tocavam, o banjo, [...] aí tinha uma pessoa que cantava né, aquelas músicas pra dançar, então eram duas, três noites de festa, [...] semana dançando, na minha época não, já foi assim duas noite, um dia, da minha época pra cá (Entrevista com Daniel de Souza, Comunidade do Jauari, em 12.02.2017).

Figura 2: Mesa de Sapucamba. Fonte: Arquivo pessoal.

Essa instrumentação de certa forma contribui efetivamente para a continuidade da prática musical na comunidade, pois através desses instrumentos a musicalidade atualmente praticada estabelece relações com a música do passado, porém, é evidente que nessa prática novos instrumentos surgiram e que ganham novas características, novas sonoridades, que são acontecimentos previsíveis com o passar do tempo. A prática de construir instrumentos está presente na vida sociocultural dessa comunidade e vem sendo passada para as novas gerações.

A oficina realizada em 2010 foi uma forma exitosa de incentivar a prática de construção de instrumentos entre os jovens, pois na ocasião, além de instrumentos construídos pelos músicos, surge um grupo musical trazendo consigo características de seus antepassados, ressignificando uma prática que vem desde séculos passados.

Figura 3: Agogô. Fonte: Arquivo pessoal.

Os instrumentos sempre estiveram presentes nas práticas musicais passadas da Amazônia, como o Marambiré, por exemplo, espécie de congada amazônica, difundida na região do baixo amazonas, em municípios como Alenquer - Pará, na Comunidade do Pacoval e em Oriximiná - Pará, Comunidade do Jauari (campo dessa pesquisa) e que recebe a denominação de Aiué. Nessa prática, segundo Vicente Salles a "música se compõe de viola, violão, cavaquinho, 4 pandeiros e caixa grande ou bumbo" (Salles, 2015. p. 241). Outro exemplo consiste nas festas realizadas no Barracão de Pedra, aí se reuniam para dançar e se divertir, misturando o sagrado e o profano, Coudreau (1901) ao se referir ao Barracão de Pedra destaca que ali era um local de sociabilidade, destinado a reuniões dos mocambeiros, realizavam pagodes que duravam noves dias e às vezes até mais, festas em honra do santo do dia, uma mistura do sagrado e profano.

Nos exemplos apresentados, pelo menos no primeiro, destaca-se o uso de instrumentação percussiva, Coudreau não destaca o uso de instrumentos nas festas do Barracão de Pedras, porém isso não descarta esse uso, tendo em vista que as manifestações incluíam o costume de usar instrumentos em suas práticas musicais. Daniel de Souza relata que houve comemoração e batuque dos moradores das margens do rio Erepecuru quando souberam da abolição:

> quando houve a abolição [...], eles festejaram lá no barracão de pedra, [...] quando eles chegaram "houve a abolição", alguém contou pra eles né, aí eles entraram de baixo do barracão de pedra e passaram a bater o tambor e festejar, porque era importante pra eles, que tinha visto a abolição, de saber que eles estavam livres, entre aspas, tavam livre em lugar seguro onde eles criaram, eles fizeram a maior festa em baixo do barracão de pedra [...] (Entrevista com Daniel de Souza, Comunidade do Jauari, em 12.02.2017).

Nesse contexto, a construção e a utilização de instrumentos, sejam eles percussivos ou não, é algo recorrente. A instrumentação percussiva utilizada atualmente pelo Grupo Encanto do Quilombo permite timbres característicos que se mesclam com a voz do canto e a harmonização realizada pelo violão e contrabaixo, tudo isso é responsável por criar uma prática musical própria. O batuque associado à letra das músicas nos leva a perceber uma mão dupla, o ritmo produzido pelos instrumentos e a poesia que remete a um discurso que se caracteriza por elementos de identidade e memória.

No verso *É no baque do tambor, que alegra a multidão, relembra o antepassado e a nossa tradição*, é possível relacionar a aspectos de memória. Dessa forma, a memória desse grupo é entendida de forma coletiva, de maneira que o batuque produzido hoje é capaz de se relacionar e reafirmar uma prática que vem de séculos anteriores, pois a música se fez e se faz presente nas práticas socioculturais realizadas por eles. A discussão de Pollak, a respeito da memória, ajuda a entender:

> Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial [...] a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak, 1992, p. 204).

Nesse sentido, esse fenômeno musical passa a ser construído a partir de uma memória herdada e que de certa forma está presente na construção da identidade coletiva desses indivíduos. Para a etnomusicologia essas práticas estão relacionas ao contexto cultural em que elas são vivenciadas. Considerando a tradição etnomusicológica que tem John Blacking (1973) um dos principais nomes, entende-se que o olhar investigativo deva contemplar os elementos musicais dentro de um contexto sócio histórico, não significando, entretanto, que tal enfoque contextualizado descambe em um desprezo pelos aspectos estruturais da música.

A chave para entender o pensamento de Blacking está em seu conhecido conceito de música. Já no primeiro capítulo de *How musical is a man*, ele afirma: "Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*"[35] (1973, p. 10). O conceito de música de Blacking é importante porque o admitindo como premissa, o olhar investigativo se volta não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada como processos dados e encerrados em si mesmos, mas nessa proposta se busca através das formas de organização

[35]No original: Music is a product the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

social seu mais profícuo caminho de compreensão, incluindo também instrumentação, pois ela possui significados importantes para a construção de determinada música, como acontece no Grupo Cultural Encanto do Quilombo.

Tenho buscado entender as manifestações musicais que estão intrínsecas ao meu estudo através de analises que incluem uma contextualização sociocultural, tenho aplicado isso com Grupo Encanto do Quilombo nesta pesquisa, uma vez que os processos musicais estão inseridos no contexto, então é necessário buscar compreensão sem separar esses elementos. Desta forma, a prática musical deste grupo leva a uma interpretação dos elementos apresentados por eles, de forma que não há como não relacionar aspectos de identidade e tudo aquilo que é vivido culturalmente, pois essas noções estão intrínsecas em sua musicalidade, seja na forma de produzir instrumentos e de fazer música.

A proposta de um grupo como esse nasce através da ideia de manter a tradição de confecção de instrumentos. Como aqui apresentei o uso de instrumentos percussivos esteve sempre presente na visa sociocultural deles e tem sido transmitida para as gerações seguintes. O Sr. Daniel de Souza se preocupou em manter essa prática através da Oficina de construção de instrumentos, citado aqui anteriormente, ele destaca "É, essa coisa do Encanto, ela começa a ser pensada por mim, por causa da confecção dos tambores [...]" (Entrevista com Daniel de Souza, Comunidade do Jauari, em 12.02.2017).

Nessa perspectiva, fica claro a relação que a sociedade estabelece com a música que a produz, como manter elementos inerentes ao grupo, neste caso os instrumentos. Vários elementos constituem essa prática, o conceito de música passa a ser idealizado e construído socialmente pelos agentes envolvidos dentro da prática. Todo esse conceito de prática musical é aplicável ao Grupo Encanto do Quilombo, pois os aspectos que constituem a música deles não estão restritamente isolados em aspectos como, por exemplo, elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, a música ganha outros significados e podem ser compreendidos a partir do contexto cultural em que o grupo se encontra, visto que a produção de música para eles não necessita estar associada ao conceito estrutural de música, neste sentido, música ganha conceitos que vão além dos musicais.

A música enquanto fonte histórica e social é capaz de levantar informações e conduzir o pesquisador a reinterpretar os fatos que envolvem essa prática, isso possibilita o registro de novos significados, entendendo que não somente aspectos musicais estão intrínsecos nesse contexto. Assim tem se observado que a cultura na qual os músicos estão envolvidos tem desenhado a prática musical do Grupo Encanto do Quilombo, pois na música apresentada aqui

os elementos estão diretamente ligados a uma prática de "tradição" e que "enriquece" o quilombo, neste caso a instrumentação.

Algumas considerações

Essa prática musical é uma espécie de memória herdada e que passa ser vivida coletivamente. A autorepresentação da identidade que faz parte de uma construção de "afirmação étnica e política" (Almeida, 2011, p. 88) que as comunidades vêm desenvolvendo em torno da designação quilombola, desta forma, a prática de confecção e utilização de instrumentos artesanais para a produção musical, faz parte desse processo de "afirmação étnica e política", assim, a musicalidade ainda pode ser entendida como uma forma de estabelecer relações de solidariedade aos movimentos de luta e resistência que estão em torno da vida sociocultural desse grupo étnico.

A própria categoria quilombo dar enfoque ao novo significado, que envolve uma identidade coletiva, que segundo Almeida:

> O novo significado expressa a passagem de quilombo, enquanto categoria histórica e do discurso jurídico formal, para um plano conceitual construído a partir do sistema de representações dos agentes referidos às situações sociais assim classificadas hoje. Está-se diante de uma ruptura teórica. Além disso, observa-se que os agentes sociais que se autorepresentam ou são definidos, direta ou indiretamente, através da noção de quilombo, evidenciam que ela adquire sentido ao expressar o reconhecimento de suas formas intrínsecas de apossamento e uso dos recursos naturais e de sua territorialidade, descrevendo uma nova interlocução com os aparatos de poder. Os elementos de contraste envolucrados nesta relação explicitam o advento de uma identidade coletiva (2011, p. 47).

Neste sentido, o significado de quilombo passa a envolver a autodefinição relacionado a elemento identitários, como as suas práticas culturais, incluindo a música. Se hoje as práticas músicas, assim como, a instrumentação se mantêm após séculos, faz parte do reconhecimento autônomo, pois dar continuidade a essas práticas representa uma reprodução de sua identidade e faz parte de um processo de afirmação étnica e política.

A própria cultura sempre foi alvo de discussões na antropologia, e não há como pensar em música sem pensar em cultura. Desta forma, como entender a prática musical sem discutir cultura, entendendo que a música é um subsistema desta? Quando a cultura está relacionada ao discurso do objeto pesquisado, as fronteiras que cercam a música se dissolvem, pois a matriz do entendimento de música está na cultura e na sociedade.

A sociedade e a cultura tem possibilitado estabelecer diferentes conceitos a respeito de música, desta forma, para cada sociedade haverá um conceito, pois se entende que o conceito é construído a partir das práticas desenvolvidas pelos indivíduos que pertencem a determinado grupo social. Assim, não existe um conceito preestabelecido para o que possa vir a ser

música, pois quem estabelecerá o que é música é o ser humano que a produz, neste contexto, o Grupo Cultural Encanto do Quilombo é quem defini o seu conceito. A pesquisa que considera a cultura em sua dimensão vivida estuda as práticas sociais, neste caso específico a musical, como dinâmica de interação e sociabilidade, bem como de construção de identidade a partir do contexto em que estão inseridos. O Grupo Cultural Encanto do Quilombo possui formas de fazer música, com grande relevância na instrumentação percussiva e foi isso que tentei mostrar, mesmo que de forma breve, evidenciando que essa prática vem sendo exercida desde os antepassados desses músicos hoje envolvidos.

Dessa forma, o tema abordado vem contribuir para a história de povos tradicionais na região, assim como, para a compreensão de suas práticas culturais que são influenciadas pelo comportamento social humano. A discussão do grupo pesquisado possibilita o acesso às informações que indicam aspectos históricos, musicais, sociais e culturais, possibilitando compreender esse conjunto através de seus aspectos que estão interligados com a cultura que está em seu entorno. Não encerro aqui, mas deixo essa questão aberta para discutir em outras oportunidades.

Referências

ACEVEDO, Rosa; CASTRO, Edna. **Negros de Trombetas:** guardiães de matas e rios. 2 ed. - Belém - Cejup/UFPA-NAEA, 1998.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. "Quilombos: Tema e Problema". In: **Quilombos e as Novas Etnias.** – Manaus: UEA edições, 2011. p. 47-55.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os Quilombos e as Novas Etnias. In: **Quilombos e as Novas Etnias.** – Manaus: UEA edições, 2011. p. 56-88.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 1973.

COUDREAU, O. **Voyage a La Mapuerá – 21 de 'Avril 1901-24 Décembre 1901.** Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1903.

COUDREAU, O. **Voyage au Cuminá – 20 de Avril 1900-7 Septembre 1900.** Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1901.

DERBY, Orville A. O Rio Trombetas. **Boletim do Museu Paraense de \história \natural e Ethnographia**, Belém, Tomo II, 1898. 366-382.

O'DWYER, Eliane Cantarino. Os Quilombos do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá. In: **Quilombos:** identidade étnica e territorialidade /Eliane Cantarino O'Dwyer, organizadora. — Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. l0, p. 200-212, 1992.

RODRIGUES, João Barbosa. **Exploração e Estudo do Valle Amazonas, Rio Trombetas - Relatório apresentando ao Illustrissimo Sr. Conselheiro Dr. José Fernandes da Costa Junior.** Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1875.

SALLES, Vicente. **Lundu:** canto e dança do negro no Pará. Coordenação Jonas Arreas. – 1. ed. – Belém, PA: Paka-Tatu, 2016.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense:** textos reunidos. Belém (PA): Paka-Tatu, 2015.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará, sob regime de escravidão.** Rio de Janeiro, fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971.

SALLES, Vicente. **Os mocambeiros e outros ensaios**. Belém: IAP:, 2013. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: **Cadernos de campo.** Trad. Giovanni Cirino.

SOUZA, P. N. R. D. **Diário das Três Viagens (1877-1878-1882) do Revmo. Padre Nicolino Rodrigues de Sousa ao Rio Cuminá Afl. Margem Esq. Trombetas do Rio Amazonas.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Conselho Nacional de Proteção aos Índios/Ministério Da Agricultura, 1946.

A "DANÇA DOS PRAIÁS" PANKARARU: PERFORMANCE INDÍGENA NA CIDADE DE SÃO PAULO

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
PPCIS/UERJ
uerjmarcos@gmail.com

Resumo: Os indígenas Pankararu migram de Pernambuco para a cidade de São Paulo há mais de 60 anos. Somando hoje mais de 2000 pessoas nessa cidade, eles mantêm uma associação, como forma de reivindicar direitos, e realizam apresentações da performance "dança dos praiás", versão heterodoxa de uma dança ritual restrita às suas aldeias em Pernambuco. Este texto analisa essa performance como uma *tradução* intercultural contra hegemônica cuja *intenção* é dotar os Pankararu de capital simbólico nas arenas da cidade de São Paulo.

Palavras-Chave: Performance; interculturalidade; indígenas.

Abstract: The Pankararu indigenous have migrated from their villages in Pernambuco's state countryside to the metropolis of São Paulo for over 60 years. Today there are more than 2000 Pankararu in this city; they maintain an association as a way to vindicate their rights and shows the performance "dance of the praiás", unorthodox version of a ritual dance restricted to their villages. This article analyzes this performance as a counter-hegemonic intercultural translation whose intention is to equip the Pankararu of symbolic capital in the arenas of São Paulo.

Keywords: Performance; interculturality; indigenous people.

Introdução: Sobre Tradução Intercultural

A expansão dos modelos político-culturais do ocidente (o Estado, o colonialismo, o capitalismo global e outros) não foi capaz de extinguir as populações nativas. Ao contrário do que se previa, tais comunidades têm protagonizado estratégias políticas e culturais que vêem fornecendo à antropologia novos desafios e objetos de investigação. Como escreveu Néstor García Canclini (2005: 24), os grandes avanços da antropologia decorrem do fato desta disciplina "ter sabido situar-se na interação *entre* culturas". Para Canclini, autores como Marc Abélès, Arjun Appadurai e James Clifford entre outros, estão renovando a disciplina ao redefinir a noção de cultura e concebê-la como um sistema de relações de sentido que identifica diferenças, contrastes e comparações.

Trata-se, este é o ponto, de "prestar atenção às misturas e aos mal-entendidos que vinculam os grupos" (*ibid*.: 25) ao invés de descrever a "cultura" como consenso e identidade. Como parte deste movimento, se tornou cada vez mais razoável na antropologia a apropriação de termos e do método de outras disciplinas para falar de um objeto que tradicionalmente lhe

era reservado. De forma mais incisiva, Canclini escreveu que "num tempo de globalização, o objeto mais revelador, mais questionador das pseudo-certezas etnocêntricas ou disciplinares é a *interculturalidade*. [...] Estudar a cultura requer, então, converter-se em especialista das interações" (*ibid*.).

O conceito de *interculturalidade* se contrapõe ao usual multiculturalismo, pois para Canclini o multiculturalismo reconhece *strito senso* a existência de diferentes identidades culturais. O conceito de *interculturalidade* pressupõe que a diferença cultural é construída no próprio jogo do *poder* através das estratégias de composição de patrimônios culturais, de negociações da autenticidade entre o tradicional e o moderno, da constituição de híbridos, sincréticos, simulacros dentre outros. Com *interculturalidade* o autor quer "examinar sob que condições se administram as diferenças, as desigualdades, a inclusão-exclusão e os dispositivos de exploração em processos interculturais" (*ibid*.: 53).

A partir do conceito de *interculturalidade*, esse texto descreve o processo social de constituição de um sinal diacrítico por uma população indígena no contexto de uma metrópole brasileira. Desde 1940 os Pankararu migram de suas aldeias em Pernambuco para a cidade de São Paulo, hoje somam mais de 2000 pessoas nessa cidade. Em 1994 eles fundaram uma associação como forma de reivindicar direitos e passaram a realizar apresentações de uma performance, a "dança dos praiás". Essa performance se constitui em uma versão heterodoxa de uma dança ritual restrita às suas aldeias em Pernambuco. Tendo em vista que a gênese dessa performance encontra-se no contexto, político e ritual, da interseção de atores sociais assimetricamente dispostos no *campo do poder* (político, econômico, simbólico e outros), essa performance será analisada como um projeto nativo *intercultural* contra hegemônico, cuja *intenção* é dotar os Pankararu de capital simbólico na cidade de São Paulo.

Desse modo, analiticamente proponho pensar essa performance como uma *forma de tradução.* Considerando que todo elemento cultural tem uma história particular, para interpretá-los devemos determinar as categorias e as *experiências* que constituem essa historicidade. Como escreveu Homi Bhabha (1998, 20-1),

> A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos,* inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.

Portanto, essa performance é uma *tradução* já que,

> o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como *ato insurgente de tradução cultural.* Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e irrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (*ibid*., 27, grifo meu).

É nesse sentido que tomo como foco de análise nesse texto esse *ato de tradução*, cujas categorias (que o constituem como *experiência da etnicidade*)[36] são: o *ato político*, o *ato ritual* e o *ato performático*.

W. Benjamin (1988, p.76-78), em *The Task of the Translator*, escreveu que, "the task of translator consists in finding that intended effect (*intention*) upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original". A tradução deve manter o modo original de significação. No entanto, isso deve ser feito em seus próprios termos, fazendo com que tanto o original quanto a tradução sejam reconhecidos enquanto fragmentos de uma linguagem maior. Assim pode-se dizer que a tradução é um *método* para construir a *identidade* entre diferentes, seu procedimento básico é o de afastar-se para estar mais próximo, "tornando-se" diferente para "tornar-se" igual.

A tradução é um método para ir de uma diferença a outra diferença, mas pautado pela função da identidade: chegar ao mesmo lugar por outro caminho. Deste modo, a tradução representa algo mais do que a captura da "essência do original". O processo de tradução, de construção do outro (o novo, o híbrido, o simulacro, etc.) é um espaço fundamental para entender e interpretar as *intenções* (*intentions*) e as interseções das inúmeras agências que se encontram pelo caminho e cujas presenças têm de ser levadas em conta em função do processo de *interculturalidade* da qual resulta a imagem da diferença hoje.

A interpretação social é uma *intenção-tradução*, ou seja, ao sintetizar o outro, ela o faz nos seus próprios termos, sendo assim derivada do outro, mas não é o outro, busca sua *intenção*, mas ainda nos seus próprios termos. Essa derivação, a construção da diferença, deve estar no traduzido, mas como algo maior que os dois. Interpretar e traduzir são, portanto, quase sinônimos para o desafio da identidade, do consenso e da analogia que nunca é alcançado plenamente.

Ao invés do apelo de uma tradução *ideal*, invoco uma tradução como *pragmática*, pois essa enfatiza o fato de que o *ato* de traduzir está renunciando a *ser ideal* e revela suas próprias *intenções*. Nos termos de Benjamim (2008: 35), a *intenção* da tradução "não é somente dirigida a finalidades diferentes, mas difere já em si própria da intenção da obra original:

[36] Refiro-me aqui a experiência da etnicidade no sentido de Valle (1999) que será descrita mais adiante.

enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de idéias abstratas". A tradução deve, portanto, ser pensada como uma agência, um *ato social em diálogo*, cujos conteúdos (políticos, rituais e outros) procuram constituir a identidade *pela* diferença. Uma tradução será bem sucedida somente se renunciar ao estigma de *não ser* o original e, portanto, revelar-se tradução, cujas *intenções derivadas, pragmáticas* e *abstratas* (no sentido de discurso) têm de ser levadas em conta.

Em seu sentido antropológico, a *tradução* realizada pelos Pankararu pode ser apresentada como um processo social que podemos examinar a partir de dois aspectos particulares: a) o processo de tradução de modalidades rituais de natureza religiosa para espaços de exibição estética e artística de itens definidos como de cultura "tradicional" na cidade de São Paulo; e b) a mobilização em torno do "modelo museu" das culturas nativas (Clifford, 1999; Price, 2000) devido à hegemonia dessa representação no imaginário sobre o indígena. A tradução se dá dentro de um campo monopolizado por tal imaginário onde o indígena e suas tradições são sempre "autênticas" quando são consuetudinárias, ancestrais (atemporalidade) e anônimas (homogeneidade social).

Desse modo, analiticamente, proponho pensar a performance *dança dos praiás* em São Paulo como uma *forma de tradução*, já que as traduções, por natureza, constituem-se tanto como o espaço *ideal* dos espelhamentos, das utopias, do consenso e do multiculturalismo, como, inversamente, o espaço *pragmático* das contra-hegemonias, das heterotopias, das ironias, e da interculturalidade. Entendendo essa *tradução* enquanto mecanismo de mobilização política e cultural que, através do campo das "artes étnicas", garante aos Pankararu em São Paulo uma visibilidade social perante o Estado e a sociedade civil.

Traduzindo… Ato Ritual e Ato Político

A performance que estou analiticamente denominando de "dança dos praiás" é chamada pelos Pankararu em São Paulo de "apresentação". Essa "apresentação" se constitui numa versão heterodoxa de uma performance ritual originalmente realizada apenas dentro da área Pankararu em Pernambuco, sempre num *terreiro* e por *dançadores* usando uma veste sagrada chamada de *praiá* (saiote e máscara), no contexto de um culto religioso típico de um complexo ritual comum aos povos indígenas do nordeste brasileiro. Essas apresentações em São Paulo são realizadas em determinadas arenas que vêem se constituindo em espaços de visibilidade social da população indígena na cidade. Pretendo mostrar que os Pankararu em

São Paulo instituíram a "dança dos praiás" como uma performance com a *intenção* de cooptar a imagem da diferença que os institui como indígenas (portanto, como o *outro*, a *diferença*) na sua relação com a sociedade nacional.

Desse modo, passo agora rapidamente a uma introdução de alguns elementos rituais. Começando por uma descrição do *praiá* propriamente dito, ele é uma indumentária, uma "veste" ou "roupa", constituída de algumas peças: uma máscara ou *tunã* cobre todo o rosto e corpo de um *dançador* (dançarino) feita da palha de caroá (croá, kroá, caroá-açu); um *saiote*, feito do mesmo material; uma *coroa*, rodela de plumas, feita de penas de peru; um *penacho* feito de plumas que se encaixa num pequeno orifício no centro, em cima da máscara ou *tunã*; e uma *cinta,* um tecido colorido, normalmente tecido de chita estampado ou algum pano bordado com um símbolo religioso. Ela é usada por um *dançador* (dançarino) portando na mão direita um instrumento musical, o *maracá* (espécie de "chocalho"), e geralmente presa a máscara uma *gaita* (flauta doce). O *dançador* utiliza o *praiá* apenas em um *terreiro* e durante uma festa cerimonial, principalmente, em homenagem a um feito milagroso, uma cura em geral, atribuída à ação de uma entidade sagrada, genericamente chamada de *encantado*, cuja representação material é o próprio praiá.

Os *encantados* são entidades sagradas que habitam na natureza, são atributos de Deus, elas são entidades *vivas,* já que são seres que não morreram, sendo entendidos como ancestrais dos Pankararu que se *encantaram,* ou seja, passaram para o plano espiritual, porém sem passarem pela experiência da morte, por isso continuam vivos no plano terrestre, mas habitando não mais entre os homens, mas na natureza, nas matas e principalmente nas quedas d'água. São, portanto, seres especiais que estão tanto na "terra" quanto no "céu", como seres que estão em "ambigüidade" eles estão tão próximos de Deus quanto dos homens e, portanto, a eles se pode recorrer em auxilio para orientação e proteção espiritual, pessoal, familiar, da comunidade e, principalmente, para a realização de uma cura, a recuperação da saúde de uma pessoa, entendida como um milagre.

Em São Paulo, não existe nenhum *terreiro* Pankararu, isso significa que em teoria não deveriam existir praiás na cidade, visto que os praiás nesse contexto não teriam função ritual propriamente dita, na medida em que apenas num *terreiro* eles poderiam "dançar". Portanto, a emergência de praiás entre os Pankararu do Real Parque é uma heterodoxia, já que ela somente pôde ocorrer ao relativizar a ortodoxia ritualística que rege o ato de *levantar* o praiá (tecer a "roupa"). De maneira analítica, pode-se dizer que o ato de *levantar* praiás em São Paulo modificou-se, passou de um discurso ritual para um político já que os praiás surgiram nesse contexto para incrementar a política cultural da SOS-CIP. Portanto, é *pelo* e *como* um

ato político que rigores rituais atualizam-se como condição de responder à violência simbólica, atualização do projeto do *poder tutelar*, das arenas de São Paulo.

Desse modo, em 2008, o presidente da SOS-CIP, era o *zelador* de um *batalhão* de dez praiás. Com esse conjunto ele e os membros da SOS-CIP já haviam realizado apresentações da performance "dança dos praiás" em diversas arenas da cidade de São Paulo: escolas públicas, igrejas, faculdades, ONG`s, festas do "dia do índio", eventos culturais, e muitos outros.

O Ato Performático como um Ato de Consenso

Valle (1999: 279), no seu estudo sobre a construção da etnicidade entre os Tremembé (CE), ao invés de seguir estritamente a tradição de estudos de etnicidade pautado na análise das fronteiras étnicas, procura valorizar em sua análise "o aproveitamento e a difusão do mesmo leque de categorias e de articulações simbólicas similares pelos atuais Tremembé e também por seus oponentes ou por aqueles que não acreditam haver diferenças étnicas locais" existentes no que o autor denomina de o *campo semântico da etnicidade*, onde atuavam "notáveis diferenças sociais e culturais entre si" com peso político desigual. Tomada essa posição sua análise descreve "o que pode ser chamado de uma experiência da etnicidade pelos Tremembé, essa sim a maneira singular, ainda que processual, não substantiva, de diferenciação étnica" (*ibid.*)

Valle (1999: 305-6) propõe analisar a etnicidade através de uma abordagem semântica dessa, definindo para tanto seu espaço de análise como sendo dado por um *campo semântico da etnicidade*. Esse autor aponta que no seu estudo sobre os Tremembé esses "emitiam e formulavam enunciados, juízos, relatos, narrativas orais e lendas. Podiam ser também comentários, anedotas e provérbios. Essas diversas formas de discurso devem ser tomadas como compondo o *campo semântico da etnicidade Tremembé* ou "indígena".

Assim, nesse *campo semântico* existe uma ordem estruturada de compartilhamento de símbolos definida como sendo o *senso comum da etnicidade,* um "termo que não sugere uma estrutura de significados e símbolos, mas sim uma forma de discurso contextualizado, no qual se difunde e/ou reproduz comentários, argumentos, provérbios, anedotas, imagens e símbolos a respeito do "índio", mas de maneira bem genérica" (*ibid.*, 308). Esse senso comum da etnicidade realiza também, e de modo bastante eficaz, a possibilidade de conhecimento do "outro", "mesmo que os significados daí decorrentes tenham fundo anedótico e representem um nível menos politizado da transmissão das representações sociais.", mas, por sua própria

natureza, e de modo inverso, realiza "a reprodução dos elementos próprios da etnicidade" (*ibid.*)

Nesse texto eu denomino de *ato performático* o efeito de conciliação que a performance *dança dos praiás* realizava como *ato de tradução* nas arenas de São Paulo. Esse *ato performático* era uma *tradução intercultural* que ocorria nessas arenas, o *campo semântico da etnicidade* onde atuava a SOS-CIP. Nesse local pude identificar o modelo "museu" como constituindo o paradigma do senso comum da etnicidade que ali operava. Nesse sentido, entendo por *ato performático* aquilo definido por Bauman (1977), "um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é conseqüência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos" (*apud*., Langdon, 2009: 255). O elemento mais importante da performance é o de que ela "produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo" (*ibid.*).

A performance "é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes", onde estão bem definidos "papéis e maneiras de falar e agir" (*ibid.*, 256). Desse modo, o *ato performático* é "um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou "poética", seguindo a definição de Jakobson" (*ibid.*). A função poética do *ato performático* procura portanto ressaltar "o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin dirige sua atenção para *como* o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para *como* performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento por parte do(s) performer(s))" (*ibid.*).

Diferentemente dos estudos clássicos de rituais e outros eventos semelhantes, o paradigma da performance não procura construir interpretações a partir do conteúdo semântico dos símbolos, mas pelo contrário procura neste campo chamar a "atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano" (*ibid.*).

Em uma performance a "participação também é socialmente construída - os papéis que os participantes assumem (ator, plateia, etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico" (*ibid*., 258). Portanto, a performance da "dança dos praiás" ao se utilizar dos símbolos do *senso comum da etnicidade* neste *campo* formado pelas arenas de São Paulo, revela um *uso* poético e contra-hegemônico de tais símbolos, ao utilizá-los *ao contrário*,

naquilo que denomino de *exotismo inverso*. Levando o pesquisador a valorizar mais a *forma, contexto* e o *como* tal performance é realizada do que propriamente *ler*-interpretar os símbolos em si mesmos (como faria, *strito senso*, uma antropologia interpretativa estilo Geertz).

O *Ato Performático* contra o *Preconceito de Autenticidade*

Durante a formação do seu território atual em Pernambuco os Pankararu passaram por muitas mudanças sociais, culturais, fenotípicas, linguísticas que são a prova e o resultado mais contundente da ação do *poder tutelar* como dispositivo político-administrativo. Dentre um número muito grande de mudanças há algumas que são mais tipicamente levantadas contra os Pankararu em geral e, mais particularmente, contra os que estão em São Paulo. O discurso das arenas em São Paulo ao instituir um modelo (o "museu") de autenticidade para as "tradições indígenas" atualiza o projeto do *poder tutelar* que, no caso específico dos Pankararu, opera com três categorias paradigmáticas: "assimilados", "aculturados", e "desaldeados".

Como o *poder tutelar* é também uma empresa cognitiva, orientada por procedimentos semióticos (Lima, 1995), esse mecanismo do "jogo do poder" atua constituindo um tipo específico de preconceito: o *preconceito de autenticidade*. Esse *preconceito* cria a invisibilidade social do indígena e coloca em risco os direitos garantidos a essa parcela da população pela própria constituição. Essa violência simbólica é combatida pelos Pankararu através da performance "dança dos praiás", uma *tradução* intercultural contra hegemônica, cujo ato político de gênese permite caracterizá-la como constituindo uma versão heterodoxa da dança ritual dos praiás. E, cuja *intenção* do *ato* político *dessa* e *nessa tradução* é dotar os Pankararu de capital simbólico nas arenas da cidade de São Paulo.

Tais arenas podem ser definidas como sendo um *campo* (Bourdieu, 1989) de visibilidade social onde a violência simbólica do modelo "museu" de representação dos indígenas atualiza o projeto do *poder tutelar*. No caso específico dos Pankararu aparecem, pelo menos, três grandes categorias ("assimilados", "aculturados", e "desaldeados") que demandam a esses indígenas a ambígua tarefa social de restituírem-se, sob a continuidade da violência colonial, os estigmas fenotípicos ("cara de índio"), lingüísticos ("idioma ancestral"), e político-administrativos (isolamento e distância temporal e espacial).

Teoricamente acredito que o *preconceito de autenticidade* é um tipo de elemento ligado à estrutura do *poder simbólico* (Bourdieu, 1989). Segundo esse autor (*ibid*.,15) o *poder simbólico* é um "poder subordinado", uma "forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder", onde, "o trabalho de dissimulação e

de transfiguração (numa palavra, de *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio de energia".

Pela sua natureza, o preconceito tem origens indeterminadas, já que "o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (*ibid*.: 07-8). O "preconceito" é a atualização da "guerra de conquista" dos povos indígenas via a "política como guerra", violência simbólica distribuída pelo corpo do poder público e da sociedade civil.

Um de seus efeitos "consiste precisamente na imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima de taxonomias filosóficas, religiosas, jurídicas, etc." (*ibid*.: 14).

A performance *dança dos praiás* permitiu o ingresso e a visibilidade dos Pankararu enquanto uma comunidade etnicamente diferenciada nas arenas de São Paulo, restituindo a esses indígenas os sinais diacríticos esperados pela audiência dessas arenas. Portanto, defendo que essa performance é uma *tradução* intercultural contra hegemônica cuja *intenção* é dotar os Pankararu de capital simbólico nas arenas da cidade de São Paulo, nas quais um tipo específico de *preconceito de autenticidade* ("assimilados", "aculturados" e "desaldeados") atualiza o projeto do *poder tutelar*.

Nesse sentido, essa performance realizou tal tarefa ambígua ao cooptar e atualizar, a sua maneira, o projeto do *poder tutelar,* no sentido de que essa performance contém: a) a "cara de índio" através da máscara; b) um idioma indígena pelo uso do *toante* (cânticos realizados com fragmentos e palavras de um língua ancestral Pankararu, e com a mistura de palavras em português e sons que simulam essa linguagem); e, c) produz o deslocamento tempo/lugar, já que a performance da dança dos praiás produz a sensação de deslocamento, de distância temporal/passado e espacial - aldeia/rural.

A *dança dos praiás* se constituiu, assim, no instrumento simbólico de ingresso dos Pankararu de São Paulo no *campo* do poder simbólico, na luta por legitimidade da comunidade como indígenas, já que a *intenção* do *ato de tradução* no *ato performático dança dos praiás* foi a de evocar e construir poeticamente (*poésis*) no imaginário do público dessas arenas a "cara de índio", o "idioma ancestral", e o deslocamento histórico e geográfico que os constrangia à invisibilidade.

Referências

BAUMAN, Richard. (1977). *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. (1990). "Poetics and performance as critical perspectives on language and social life". Annual Review of Anthropology, V. 19, Bernard J. Siegel, Ed. Palo Alto, Annual Reviews, Inc.

BENJAMIN, Walter. (1988). "The Task of the Translator". In*: Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken Books. New York. Pp. 69-82.

BHABHA, Homi K. (1998). *O Local da cultura.* Trad. de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BOURDIEU, Pierre. (1989). *O Poder Simbólico.* Lisboa, Difel.

CANCLINI, Néstor García. (2005). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade.* Trad. de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

CLIFFORD, James. (1999). *Museums as Contact Zones*. IN: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge: Harvard University Press, pp. 188-219.

LANGDON, Esther Jean. (1996). *Performance e preocupações pós-modernas em antropologia*. Antropologia em primeira mão. Florianópolis. PPGAS/UFSC.

_____, Esther Jean. (2007). *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. Antropologia em primeira mão. Florianópolis. PPGAS/UFSC.

PRICE, Sally. (2000). *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Tradução de Inês Alfano; revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. (1995). *Um Grande Cerco de Paz. Poder Tutelar, Indianidade e Formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes. 335 pp.

TURNER, Victor, (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.

VALLE, Carlos Guilherme Otaviano do. (1993). *Terra, Tradição, e etnicidade: um estudo dos Tremembé do Ceará.* Dissertação de mestrado, PPGAS/MN/UFRJ.

_____, Carlos Guilherme Otaviano do. (1999). "Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará". In OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.): *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*, pp. 279-337. Rio de Janeiro: Contra Capa/ LACED.

PROJETO PARA O DOCUMENTÁRIO: CHOEUR D'HOMMES *JEAN BOUILLET*: ANTES DE TUDO, UMA HISTÓRIA DE AMIZADE

Marcos Câmara de Castro – USP
mcamara@usp.br

Thiago Garcia dos Santos – USP
thiagogsfilms@gmail.com

Resumo: Quando se fala em etnomusicologia, a grande maioria dos trabalhos e pesquisas trata das práticas musicais não europeias, enquanto a musicologia tradicional, influenciada por uma ideologia que Cook definiu como "Maldição de Platão" (*Plato's Curse*), fixa-se sobretudo na partitura, num trabalho filológico, considerando a obra musical e seus compositores sem sua dimensão social, ou, como diria Bourdieu, como um fenômeno de "imaculada concepção". A vantagem de se abordar as atividades do Choeur d'Hommes Jean Bouillet (CHJB) sob a perspectiva etnomusicológica é que podemos analisar os contextos de produção, recepção, apropriação e circulação, na direção de uma abordagem "holística". A partir da realização de um documentário – primeira etapa do projeto –, pretende-se interpretar esta prática sob a ótica do fazer musical local – projeto temático FAPESP/USP/UNICAMP no qual esta comunicação está inserida – e as interfaces que o CHJB estabelece com o campo dito profissional do qual também participa. Serão utilizadas as ferramentas da etnomusicologia, entendida como estudos musicais, ou no dizer Ramón Pelinski, uma "etnomusicologia repatriada", ou "ethnomusicology at home" no dizer de Nooshin, ou ainda "ethnomusicalization of musicology" (Cook, 2008, apud Nooshin, 2011), que considerará a prática musical do CHJB como representante de uma tradição que remonta ao conceito de *Hausmusik* e das instituições de transferência tais como corais, bandas e fanfarras, que exerceram o papel histórico de proporcionar a vivência de um repertório que se tornou canônico na Europa, entre os séculos XIX e XX.

Palavras-chave: Etnomusicologia da tradição clássica europeia**,** *Choeur d'Hommes Jean Bouillet*, Canto Coral masculino.

Abstract: When we talk about ethnomusicology, the great majority of works and research deals with non-European musical practices, while traditional musicology, influenced by an ideology that Cook (2013, pp. 8-32) defined as Plato's Curse, focuses mainly on the score, in a philological approach, considering the musical work and its composers without its social dimension or, as Bourdieu would say, as a phenomenon of "immaculate conception". The advantage of approaching the activities of Choeur d'Hommes Jean Bouillet (CHJB) from the ethnomusicological perspective is that we can analyze the contexts of production, reception, appropriation and circulation, towards a "holistic" approach. Based on a documentary – the first stage of the project – we intend to interpret this practice from the point of view of local music making – thematic project by USP and UNICAMP in which this communication is inserted – and the interfaces that CHJB establishes with the professional field in which it also participates. The tools of ethnomusicology, understood as musical studies, or in the words of Ramón Pelinski, a "repatriated ethnomusicology", or "ethnomusicology at home" in Nooshin's words (2011), or "Ethnomusicalization of musicology" (Cook, 2008, apud Nooshin, 2011), which will consider CHJB's musical practice as representing a tradition that goes back to the concept of *Hausmusik* and institutions of transfer such as choirs, bands and fanfare, which exercised the Historical role of providing the experience of a repertoire that became canonical in Europe between the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: Ethnomusicology of the Classical European tradition, Choeur d'Hommes Jean Bouillet, Men's Choir.

Introdução

A aplicação da etnomusicologia para um objeto tradicionalmente estudado pela musicologia histórica consiste por si só numa abordagem recente, na medida em que os estudos etnomusicológicos da tradição clássica europeia ainda são raros e sua bibliografia escassa. Essa nova abordagem está bem representada pela iniciativa de Laudan Nooshin, em seu dossiê *The Ethnomusicology of Western Art Music* (Nooshin, 2011):

> Martin Stokes também vê essa tendência como uma indicação de que a 'Etnomusicologia está entrando na maioridade... demonstrada na sua capacidade de interrogar o familiar e o semelhante, não apenas o exótico e diferente' (2008: 209).

Shelemay vai mais longe, argumentando que tal movimento é um passo importante para a "descolonização" da etnomusicologia, ajudando o campo a "emergir de trás de um véu de diferença transcultural" (2001: 25)[37].

A reintegração dos estudos musicais à sua condição transdisciplinar promove a abordagem do fenômeno musical de maneira integral, estudando os contextos de produção e recepção; as formas de apropriação e reapropriação; os agentes sociais que participam da circulação das manifestações musicais pelo mundo e as implicações pedagógicas decorrentes de uma compreensão holística das manifestações musicais, com consequências no conceito de prática amadora.

A aplicação das ferramentas da Etnomusicologia às práticas musicais visa devolver à Musicologia os pressupostos de Kerman[38] (1985), que preconizava uma abordagem crítica da disciplina no lugar daquilo que ele via como predominantemente irrefletida ou "positivista", e que a interface entre a musicologia e a música, entre disciplina acadêmica e a experiência humana, não era tudo o que poderia ser[39]. O estudo de texto e contexto, numa variedade de abordagens contextuais e analíticas – o que foi historicamente separado em duas disciplinas, a musicologia histórica e a etnomusicologia – é o que deve comportar a música[40], e não mais aquela clivagem de interpretações que fazia musicólogos e teóricos verem a etnomusicologia como o estudo da música que eles não estudam enquanto que etnomusicólogos se veem estudando toda e qualquer música em termos de seu contexto social e cultural, abarcando

[37] Tradução nossa.
[38] In Cook, 1998, pp.85-101.
[39] Idem, p. 94.
[40] Idem, p. 99.

produção, recepção e significação[41]. Aquilo que Noshin chamou de "ethnomusicology at home"[42] e Pelinski classificou como "repatriamento da etnomusicologia"[43], que é quando a etnomusicologia na idade madura mostra sua habilidade em interrogar não apenas o exótico e o diferente, mas também o familiar e o similar[44] – o que Cook chamou de "etnomusicologização da musicologia" (2008) ou, em 2010, "confirmar a inseparabilidade da etnomusicologia de uma musicologia concebida mais generosamente" (Cook & Everist, 2010, p.viii).

O CHJB

Conhecemos, entre 2012 e 2013, em Nancy, França, o maestro Daniel Milan, regente do CHJB, formado a partir da experiência dos integrantes de um coro infantil regido pelo chefe que hoje dá nome ao grupo. Crescidos, os cantores continuam a cantar juntos todas as terças-feiras, na Rue Jeanne D'Arc, em Nancy, sob a direção de Daniel. Nós e a historiadora Ana Carla Vannucchi (Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto) realizamos filmagens dos ensaios e realizamos entrevistas com alguns participantes, e recebemos de Daniel Milan um material composto de DVDs de apresentações, CDs de áudio (comerciais ou não), encartes, reportagens e fotos para realizar um documentário sobre o grupo. Uma pré-edição já foi realizada por Thiago Garcia dos Santos, coautor deste trabalho, dentro do Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Estudantes de Graduação (2015/2016), da Pró-Reitoria de Graduação da USP. Pretende-se, durante a vigência do projeto temático, "enxugar" o resultado desta pré-edição, que tem 2 horas e 20 minutos (!), em algo mais objetivo e de menor duração.

Um subproduto deste material consiste no longo discurso de Daniel Milan, em que ele fala sobre temas da prática musical, tais como métodos de ensino, público-alvo de seu trabalho, a composição musical em geral e para coro masculino em particular, além de suas opiniões pessoais e explicações sobre o funcionamento do sistema musical francês atual – que proporcionarão ao público em geral uma compreensão mais ampla sobre o funcionamento de um coro e também de um grupo coral francês. O documentário traz também imagens da região da Lorena (nordeste da França) que situam as atividades do CHJB em seu contexto humano, social e geográfico.

---

[41] Id. p. 99.
[42] NOOSHIN, 2011, p. 285.
[43] Disponível em <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>. Acesso: 5/8/2014.
[44] NOOSHIN, 2001, p. 286.

Metodologia: a edição das imagens e o documentário

Tais objetivos incluirão a edição e realização de um filme com o caráter de documentário. Este trabalho envolverá o tratamento de faixas sonoras, de cores, estabilização de imagens, animação em *still*, criação de legendas em português e francês, criação de menus para acesso ao filme, capítulos, a criação de um estilo de menu animado e botões que funcionam como *smart object*, e finalizando em sua "renderização" e finalização do projeto com a gravação do vídeo em formatos para acesso e leitura em microcomputadores e aparelhos DVD.

No princípio da etapa de criação, serão apreciadas algumas obras cinematográficas de caráter documental e ficcional que auxiliem na escolha do formato de roteiro, de montagem e do tipo de narrativa que poderá ser escolhido. Entre os filmes a serem analisados, estão: *Lixo Extraordinário*[45], *O fantasma da liberdade*[46], *Night on Earth*[47] e *Short Cuts*[48], além de uma apreciação crítica da obra de Werner Herzog.

Essa primeira apreciação de obras cinematográficas baseia-se também no que diz Laplantine sobre certas obras cinematográficas contemporâneas:

> Convém (...) mencionar a produção de um certo número de obras cinematográficas contemporâneas – e não apenas obras relevantes do filme etnográfico clássico – que constituem, a meu ver, não somente uma fonte de informação, mas um meio de conhecimento verdadeiramente antropológico. Eu penso particularmente em *Moi un noir* de Jean Rouch (1958) que exerceu uma reconhecida influência sobre o cinema de Jean- Luc Godard (particularmente *Pierrot le fou*), e em filmes mais recentes como *L'Arbre des sabots* de Ermano Olmi (1977), *Padre Padrone* dos irmãos Taviani (1977), *Le Christ s'est arrêté à Éboli* de Francesco Rosi (1979), *Fontamara* de Carlo Lizzani (1980), *Yol* de Yilmaz Guney (1981), *Kaos* dos irmãos Taviani (1984), *Le pays où rêvent les foumis vertes* de Werner Herzog (1984), *La forêt d'émeraude* de John Boorman (1985) (LAPLANTINE, 1987/2001, p. 232).

---

[45] *Lixo Extraordinário*, 2010 · Filme biográfico/Documentário · 1h 40m. Registro do trabalho do artista plástico Vik Muniz no Jardim Gramacho, maior aterro sanitário da América Latina, localizado na cidade de Duque de Caxias, Rio de Janeiro.Direção: Lucy Walker, João Jardim, Karen Harley. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lixo_Extraordin%C3%A1rio (acesso: 24/02/2017).

[46] *O Fantasma da Liberdade* (Le Fantôme de la liberté) é um filme de Luis Buñuel de 1974, produzido por Serge Silberman e estrelando Adriana Asti, Julien Bertheau e Jean-Claude Brialy. O filme divide-se em 14 capítulos unidos por uma personagem diferente. Buñuel já tinha provado esta forma de dirigir em L'Âge d'Or, com os amantes como fio conductor. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_fant%C3%B4me_de_la_libert%C3%A9. (acesso em 24/02/2017).

[47] *Night on Earth*, 1991 · Drama/Comédia · 2h 9m. *Night on Earth* é um filme de 1991, escrito e dirigido por Jim Jarmusch. Cinco histórias curtas, cada uma ocorrendo em um táxi, ao mesmo tempo em uma cidade diferente – Los Angeles, Nova York, Paris, Roma e Helsinki. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Night_on_Earth (acesso em 24/02/2017).

[48] *Short Cuts – Cenas da Vida*, 1993 · Drama/Comédia dramática · 3h 10m. Muitos personagens vagamente conectados se cruzam neste filme, baseado nas histórias de Raymond Carver. Direção: Robert Altman. Produção: Cary Brokaw. Roteiro: Robert Altman, Frank Barhydt. Fonte: https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=short+cuts+pr%C3%AAmios&stick=H4sIAAAAAAAAOPgELUz9U3MDYySMvTks1OttJPLE8sSoGQ8eWZeXmpRVZgTjEAFNfHASwAAAA&* (Acesso:24/02/2017).

Sobre o tratamento do material bruto, nos primeiros esboços de roteiro, ficarão decididos apenas as ordens das entrevistas, levando-se em consideração os assuntos tratados. A duração do filme, de algumas cenas e a duração dos assuntos e alguns cortes e quebras de ritmo serão pensados para que o público tenha o tempo de absorção das ideias tratadas. Para não causar desconforto, serão feitos cortes para criar uma dinâmica entre as falas de Daniel Milan. O filme terá em sua metade um ponto de quebra de ritmo, que pode ser classificado como ponto de descanso. Sua metragem será idealizada para ser exibido tanto em uma única sessão, como dividido em duas partes.

Os métodos utilizados para a concepção de cada parte variarão para criar uma sequência lógica, criar uma narrativa coerente, e uma mensagem que se fortalecerá pelo uso de imagens sobrepostas e trilhas pontuais. Esta etapa de criação será constituída de reuniões periódicas com o funcionário do LISA[49], Ricardo Dionísio, e conversas entre o autor do projeto e o discente de graduação Thiago Garcia dos Santos, da FFCLRP[50], que já vem trabalhando com o material bruto das filmagens, com o estudo sobre as músicas que serão escolhidas para cada parte, composições que se constroem pelo artifício da pontualidade entre cortes feitos e sons extradiegéticos, estilos de transição de imagens, estilos de cortes, estilos de animação escolhidas, estilos de abordagem sobre as fotografias a fim de examiná-las e apresentá-las ao público de maneira que este possa compreender todas as suas nuances.

O documentário não possui apenas o objetivo de apresentar as ideias de Daniel Milan, mas apresentar uma descrição e uma compreensão da cultura de um local, apresentar cenas da Lorena, e utilizar intensificações de sentido e até mesmo de metáforas visuais, sonoras e de roteiro, além de trazer uma compilação de músicas populares de diversos países e culturas. Este documentário, portanto, está sendo idealizado para mostrar ao público mais do que suas palavras podem dizer, comparando-se ele mesmo com uma composição musical, seguindo a orientação de Laplantine (1996/2010, p. 65) quando diz que a exigência de um projeto científico não deve "renunciar à sensibilidade artística".

Realização técnica

Passada esta etapa de metodologia de criação sobre o pensamento e as mensagens que este filme trará, têm-se as etapas de realização técnica. Esta parte envolve o emprego de técnicas como: edição de imagens em movimento; edição e criação de imagens em *still*; edição e tratamento de ruídos em faixas sonoras; edição, estabilização e tratamento de cores

[49] Laboratório de Imagem e Som em Antropologia -FFLCH/USP.
[50] Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – USP.

em imagens com movimento; animação de imagens em *still*; criação de menus de DVD e legendas. Para este processo foram utilizados os programas do pacote *Adobe: Premiére, After Effects, Audition, Photoshop, Encore* e *Media Encoder*.

A seguir alguns *printscreens* do trabalho de edição:

Figura 1. Tela do projeto, mostrando a metragem do filme, cortes realizados, divisão de assuntos por capítulos (mostrados através das marcações coloridas sobre a "timeline". Fonte: *printscreen* do trabalho dos autores.

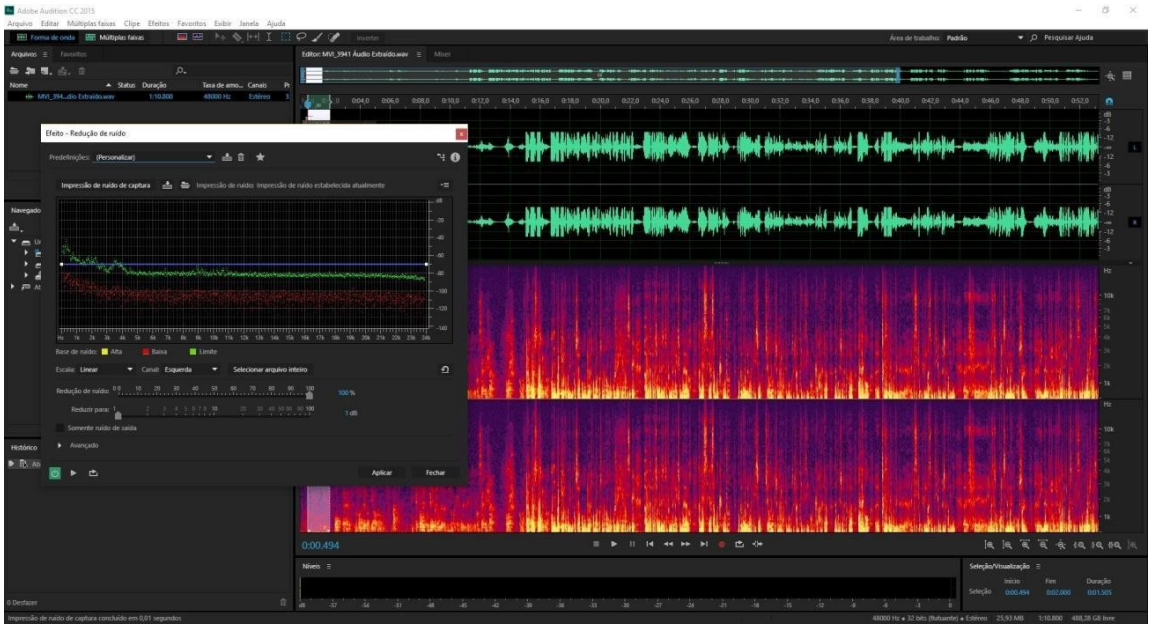


Figura 2. Tratamento de algumas faixas sonoras para que assim sejam reduzidos ao mínimo os ruídos sonoros, tornando-os atenuados e até imperceptíveis. Fonte: printscreen do trabalho dos autores.

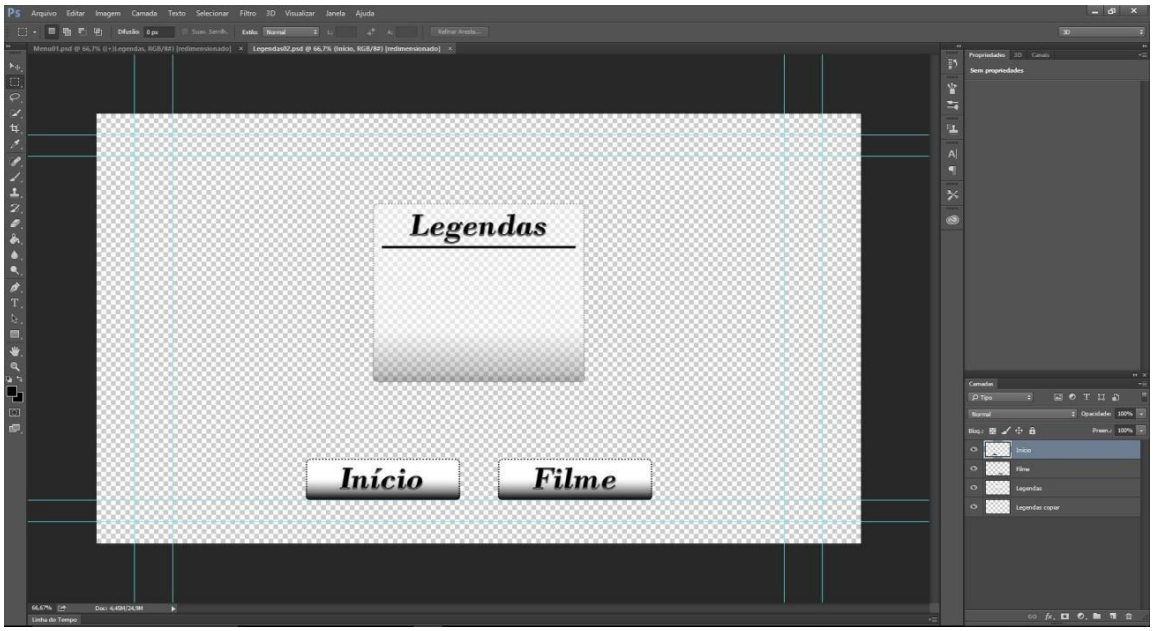


Figura 3. Processo de criação de menus. Nesta etapa é criado o design do menu, os botões, sua “linkagem”, e as animações de botões e de fundo. Fonte: printscreen do trabalho dos autores.

Figura 4. Processo de criação de menus-2. Nesta etapa é criado o design do menu, os botões, sua “linkagem”, e as animações de botões e de fundo. Fonte: printscreen do trabalho dos autores.

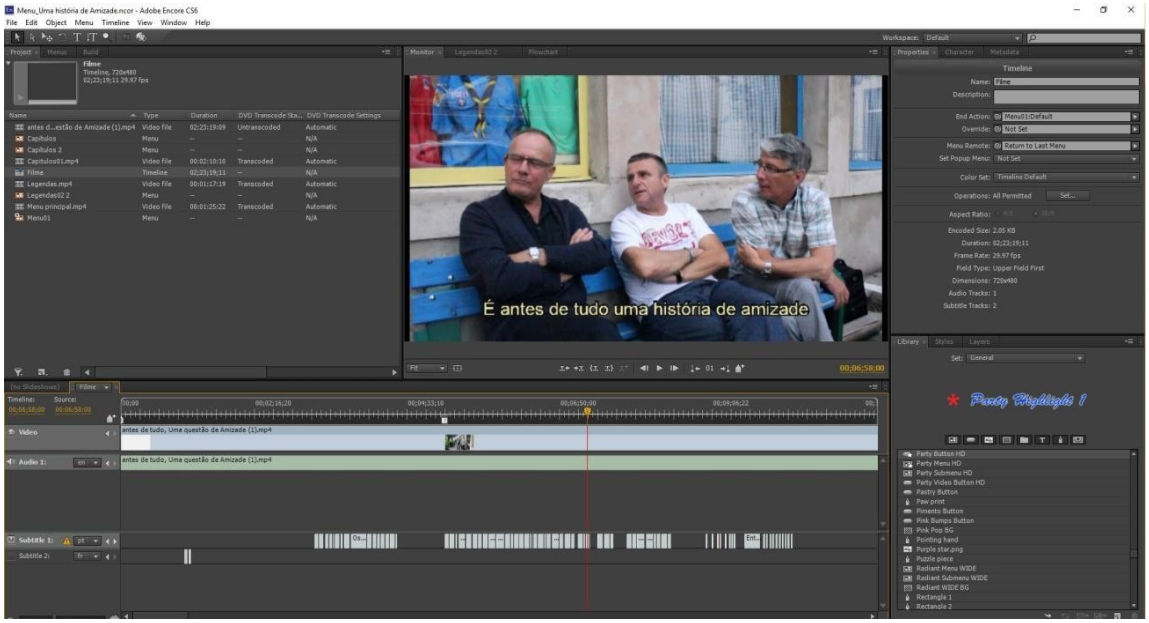


Figura 5. Exemplo de como aparecerá a legenda escolhida. É possível notar ao lado inferior esquerdo os títulos "Subtitle 1" e "Subtitle 2", que são as legendas nas duas línguas apresentadas na imagem 4. Fonte: printscreen do trabalho dos autores.

Por último, na etapa de criação do filme será realizada uma pesquisa sobre a autoria das músicas utilizadas e a atribuição de créditos dos compositores originais e participantes do documentário.

Uma das reuniões sobre o projeto, com o professor responsável e a historiadora Ana Carla Vannucchi, foi gravada, e parte dela estará no corpo do documentário. Nesta reunião foram abordadas algumas das motivações da construção do trabalho e também impressões que o professor e a historiadora tiveram a partir do contato com os coralistas e com o maestro Daniel Milan.

Resultado final e análise de alguns trechos do filme

O documentário, em sua pré-edição, pôde ser criado durante a vigência de uma bolsa do Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Estudantes de Graduação 2015/2016, que resultou num longa-metragem de aproximadamente 2 horas e 20 minutos de duração, contando com introdução, capítulos sobre os diversos assuntos tratados, e um encerramento (que faz link com a introdução). Ainda posteriormente têm-se os créditos do filme que apontam todas as participações e grupos musicais, além de todas as músicas que foram utilizadas no filme e seus autores.

O trabalho utiliza recursos de narrativa de filmes ficcionais, porém seu conteúdo não foi alterado em nenhum ponto, preservando assim todo o conteúdo das entrevistas. O roteiro seguirá primeiramente, como ordem cronológica de sua montagem, a história do coral. Nesta

história serão tratadas algumas histórias pessoais dos coralistas. Um discurso paralelo é a trajetória profissional de Daniel Milan, como regente, compositor, diretor de conservatório, pianista e organista. Nesta parte ele fala sobre seus estudos e atuação profissional, e explica um pouco do gesto da regência, do controle do regente sobre o grupo e sobre a música. O terceiro bloco tratado é o direito autoral, a forma como funcionam as leis francesas que protegem uma obra intelectual do compositor e do arranjador, e sobre como é o processo para utilização das músicas em aulas no Conservatório de Vandoeuvre, onde ele foi diretor, e como funciona o controle de cópias de partituras. O quarto bloco retrata o conservatório francês fazendo uma crítica quanto ao modo de ensino e o preparo de alguns professores. No quinto bloco são tratadas algumas questões do trabalho coral, como ensaios de músicas estrangeiras e sua pronúncia. O sexto e último bloco do material bruto trata das apresentações do coro e também fala sobre a união de coros diferentes em um projeto francês.

Ao chegar aproximadamente na metade do filme haverá uma quebra de ritmo com a exibição de imagens da cidade, tendo como trilha sonora a música africana do grupo Haliki Sigi apresentando-se numa festa de rua em Nancy. As músicas utilizadas serão as das apresentações do CHJB, algumas das quais possuem harmonização do próprio Daniel Milan e de Jean Bouillet. Outras também possuem um significado além do documentário, como a primeira que é apresentada na introdução, durante a viagem de trem entre Nancy e Lunéville – uma *berceuse* interpretada pelo CHJB que, através de sua melodia, convida- nos a vivenciar um sonho.

Outra música pontual é a *Marche des Rois*, que anuncia a chegada dos coralistas ao ensaio, fazendo uma analogia entre os três Reis Magos e os coralistas, que cantam seu repertório na maioria das vezes em igrejas ou em funções da liturgia. Outra música de interesse é a *Libelulle Rouge,* que traz o sentido da necessidade de renovação do cenário musical francês. Outras músicas são usadas para enfatizar algum lado cômico da crítica de Daniel, como a *Betz shak til*. A canção *Balaio*, com harmonização de Villa lobos, é um dos pontos-chave de transição que prepara as impressões de Milan sobre o coral e os coralistas.

Nos trechos em que a temática é a música renascentista, há músicas desse período. Nos trechos de maior seriedade da crítica são utilizadas músicas que convidam a uma certa reflexão e potencializam as falas de Milan. A música final é a mesma música que introduz as primeiras falas de Daniel Milan, fazendo assim um encerramento de um ciclo, e é cantada para pedir proteção divina, o que já deixa esclarecido que o caráter do grupo que será abordado no documentário. A música que faz o encerramento junto aos créditos é *Les Comédiens*, que traz um clima amigável e encerra o documentário engrandecendo os artistas que saem em turnê

para cantar no país e no exterior.

O filme como um todo será construído para aparentar uma viagem de trem, cujo início é o embarque e o final é o desembarque do trem. A introdução da viagem de trem tem um significado de "viagem da vida", ou seja, representa a vida do coro, ou também pode ser interpretada como a vida de Daniel Milan, mas também pode representar a vida do próprio documentário. Este trem, junto à música introdutória, faz-nos o convite para embarcar neste sonho. O trem ainda pode ser uma metáfora para "carga cultural", e isto fica evidente na metade do filme, em que ao ser apresentada a cidade com fundo musical africano, há imagens de um trem que corre para o lado oposto, anti-horário, significando outra cultura não ocidental

Neste trecho que se apresentará na metade do filme há uma construção em que os cortes finais seguem o ritmo do andar do trem. As imagens serão mostradas para tornar possível enxergar detalhes que em uma olhada rápida não se fariam notar apenas nas fotografias. Sobre a movimentação, quando a imagem está aproximada há o movimento de afastamento para se descobrir mais do que há nas fotos, e quando a imagem está afastada há o movimento de aproximação do objeto que é apresentado, como que criando literalmente uma aproximação das diversas culturas que estão presentes na França.

A montagem de cada cena e a sequência funcionarão como num filme em que tudo se entrelaça e só é possível perceber o resultado final. Sendo assim, possui músicas de fundo; as conversas nem sempre pertencem às imagens em que aparecem, sendo usadas em *off* ou "voz de narrador". Haverá uma brincadeira na montagem do filme que permitirá que os movimentos das cenas tenham coerência com o movimento musical, muitas vezes parecendo que Daniel esta regendo a música de fundo, mesmo que não faça parte das gravações originais. Por fim, o roteiro não segue a ordem natural das perguntas e funciona como se tivessem sido pegos pequenos trechos de cada gravação original, objetivando uma coerência narrativa, trazendo informação enquanto entretém o público com as diversas montagens e sonorizações que visam a empolgar quem assistir. Diversas partes do roteiro e montagem poderão ser modificadas de acordo com o andamento do projeto.

Ao término da montagem e edição das partes do filme será criado um menu para que este possa se tornar um material viabilizado em mídia DVD. Neste menu serão inseridos botões para a escolha dos blocos citados acima, assim como um menu para a escolha de legendas em português e francês.

Conclusão

Este trabalho oferecerá uma vivência através da apreciação contínua de diversas culturas musicais presentes naquela região. Dentro do âmbito da música clássica, será possível compará-la com a cultura musical brasileira. Será possível conhecer todas as etapas e métodos de construção que Daniel Milan utiliza para realizar seu trabalho através do conteúdo das entrevistas e das imagens dos ensaios. Será possível aprender mais sobre o gesto da regência e de como o aplicá-lo em um coro.

Os envolvidos neste projeto terão a oportunidade de vivenciar diversas técnicas de edição e aperfeiçoar outras. Pelo uso de diversos tipos de *softwares* será possível uma ampla aprendizagem prático-teórica. A pré-edição está disponível no link https://youtu.be/4JfAwqliTzk

Referências

Filmografia

Lixo Extraordinário. Direção: Lucy Walker, João Jardim, Karen Harley; Edição: Pedro Kos. Brasil/Reino Unido; 2010, 99 min.

Night on Earth. Direção: Jim Jarmusch; Roteiro: Jim Jarmusch; País: EUA, 1991; Metragem: 129 min.

O Fantasma da Liberdade (Le Fantôme de la liberté). Direção: Luis Buñuel, França/ Itália, 1974, 104 min.

Short Cuts – Cenas da Vida. Direção: Robert Altman; Roteiro: Robert Altman, EUA, 1993; Metragem: 187 min.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kem; Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre. RS: Zouk, 2007.

COOK, Nicholas. "Agora somos todos (etno)musicólogos" (2006). Ictus, Vol. 7 (2006). Disponível em http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToc (acesso: 19/02/2015).

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas. *Music: a very short introduction*. New York, Oxford University Press Inc., 1998.

COSTA, Lucila Prestes de Souza Pires da e FIGUEIREDO, Sérgio. "A aprendizagem musical na prática coral e o conceito de comunidade de prática". Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. In XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Políticas públicas em educação musical: dimensões culturais, educacionais e formativas. Goiânia: 28 de setembro a 01 de outubro de 2010.

FRANCFORT, Didier (2008). La Musique Savante Manque a Notre Désir (Rimbaud,

Illuminations) - Músicas Populares e Músicas Eruditas: Uma Distinção Inoperante? (In História e-história. Minha tradução disponível em http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&ID=266 (acesso: 19/02/2015).

LAPLANTINE, François. *La description ethnographique. La Recherche et ses méthodes*. Ed. Armand Colin, 2010.

LAPLANTINE, François.*L'anthropologie*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001. NOOSHIN, Laudan (2011): Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music, Ethnomusicology Forum, 20:3, 285-300. To link to this article: http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2011.659439

PELINSKI, Ramóm. *Etnomusicología en la edad posmoderna* (1997). Disponível em http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm (acesso: 07/02/2016).

Caminhos possíveis para uma Etnomusicologia Aplicada em uma comunidade quilombola no Jalapão

Marcus Facchin Bonilla
marcusbonilla@uft.edu.br
Universidade Federal do Tocantins – UFT/ Universidade Federal do Pará – UFPA

Sonia Maria Moraes Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará – UFPA

Comunidade Mumbuca[51]

Resumo: O presente texto relata os desafios e os caminhos encontrados para a realização de um projeto de pesquisa que contemple os princípios do conceito de etnomusicologia Participativa/Aplicada na comunidade do Mumbuca, região do Jalapão no Tocantins. O principal vínculo do pesquisador com a comunidade foi por meio da Educação do Campo, por esse motivo, partiu-se de uma breve revisão bibliográfica sobre a noção de Educação do Campo e de Etnomusicologia Participativa/Aplicada, buscando demonstrar como essas duas noções possuem princípios comuns e que podem guiar as ações nessa pesquisa. Por fim, relatam-se os procedimentos e acordos adotados na realização da pesquisa que a torna com características participativa/aplicada.

Palavras-chave: Educação do Campo. Etnomusicologia Aplicada. Comunidade Mumbuca.

Abstract: The present paper reports the challenges and the ways found for the realization of a research project that contemplates the principles of the concept of Participative / Applied Ethnomusicology in the community of Mumbuca, Jalapão region in Tocantins. The main link between the researcher and the community was through Countryside Education. For this reason, we started with a brief bibliographical review on the notion of Countryside Education and Participatory / Applied Ethnomusicology, seeking to demonstrate how these two notions have principles and can guide actions in this research. Finally, the procedures and agreements adopted in the accomplishment of the research that makes it with participatory / applied characteristics are reported.

Keywords: Countryside Education. Applied Ethnomusicology. Mumbuca community.

Trazemos nesse artigo algumas reflexões e os primeiros encaminhamentos estabelecidos entre um pesquisador doutorando e a comunidade quilombola do Mumbuca, localizada no município de Mateiros, região do Jalapão, no estado do Tocantins, para a realização de um projeto de pesquisa que investiga sua musicalidade, assim como o uso da

[51] Esse texto foi revisado e aprovado por representantes da comunidade Mumbuca, com especial colaboração de: Ana Claudia Matos da Silva, Sirlene Matos da Silva, Givoene Matos da Silva, Railane Ribeiro da Silva e Keila Barbosa da Silva.

viola de buriti, instrumento criado e fabricado por artesãos desse povoado e que vem representando aspectos identitários desse grupo.

O elo do pesquisador com a comunidade iniciou-se através do curso de Educação do Campo, com habilitação em Artes - Música, oferecido pela Universidade Federal do Tocantins – UFT, no campus de Tocantinópolis - TO, no qual cinco discentes dessa comunidade estão em processo de graduação, assim como o pesquisador que também atua como docente nesse curso, o que propiciou uma relação forte de respeito e confiança mútua entre os envolvidos na pesquisa.

Esse canal de comunicação foi imprescindível para a efetivação desse trabalho, levando-se em conta que a proposta metodológica desse curso vai de encontro aos interesses da comunidade. Para um melhor entendimento dessa relação, trazemos aqui a síntese de uma breve revisão bibliográfica apresentada na ocasião de *III Jornada de Etnomusicologia* da UFPA (Bonilla e Chada, 2017), realizada em Belém, em que foi defendida a ideia de que a Educação do Campo e a Etnomusicologia Participativa/Aplicada compartilham metodologias comuns.

Inicialmente vale destacar que a noção de Educação do Campo nasce protagonizada pelos movimentos sociais, em especial o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, o que traz questões políticas e sociais para o centro das discussões da educação. Mas, que, sobretudo, trata-se de uma proposta pedagógica que prioriza o respeito ao ser humano, a construção coletiva e a luta por direitos básicos.

Entendem-se, nesse contexto, os povos do campo os camponeses, os ribeirinhos, os quilombolas, os assentados da reforma agrária e os indígenas, grupos humanos que, historicamente, tiveram pouca voz ou espaço nas discussões sobre educação.

A Educação do Campo pode ser entendida como uma oposição à Educação Rural, que fez e ainda faz parte de projetos educacionais e que tem, entre seus objetivos principais o desenvolvimento do capital sob a ótica urbana. Essa visão não contempla as necessidades dos povos do campo, pois ela beneficia apenas aos interesses de uma classe específica. Trata-se de um modelo de desenvolvimento predatório para os povos rurais, o que tem gerado problemas econômicos, sociais, culturais e ambientais. Os currículos adotados nas escolas das áreas rurais são elaborados e decididos, muitas vezes, por pessoas que sequer estiveram no campo, e possuem como diretriz formar cidadãos apenas para atender aos interesses da indústria e do agronegócio.

A Educação do Campo, por outro lado, subverte essa lógica hegemônica e se posiciona sob a ótica das comunidades minoritárias, em que parte-se dos interesses das

próprias comunidades, ou seja, uma educação **do** e **no** campo, e não mais **para** o campo. Nesse sentido, a construção coletiva, horizontal, democrática e participativa são as bases metodológicas desse modelo contra hegemônico de educação, uma educação popular que atende as demandas e as necessidades dos povos do campo.

Os princípios pedagógicos adotados nessa proposta educativa baseiam-se, sobretudo, nos pressupostos de Paulo Freire (2014), numa visão em que os educandos não devem ser apenas depositários de conteúdos, mas sim, corresponsáveis na construção de conhecimentos de forma crítica, dialógica e contestadora.

A Educação do Campo também faz uso de outras ferramentas, como no caso da Pedagogia da Alternância, que faz muita diferença, principalmente para as famílias que dependem de seus membros para a produção na terra. Essa pedagogia prevê dois espaços de construção de conhecimento, o da Escola, onde os educandos se deslocam e são orientados para suas pesquisas de modo intensivo e outro na Comunidade, onde são realizadas as pesquisas e aplicados os conteúdos tratados no Tempo Escola, sem abrir mão do envolvimento da família, do trabalho e da comunidade. A visita dos professores nas comunidades desses alunos também é importante para avaliação da realidade de cada educando, assim como para o acompanhamento dos processos de pesquisa.

Apesar de recente, a Educação do Campo possui alguns marcos normativos legais, desde a *I Conferência Nacional por uma Educação Básica do Campo,* ocorrido em Luziânia – GO, em 1998, em que o termo Educação do Campo foi usado pela primeira vez, sua discussão amplia-se e torna-se oficial, conforme pode ser conferido nos seguintes marcos normativos: Brasil (2002; 2006; 2008, 2010). Cabe ressaltar aqui o Edital de Seleção nº 02/2012 – SESU/SETEC/SECADI/MEC, de 31 de agosto de 2012 – (Brasil, 2012) que cria 42 cursos de Licenciatura em Educação do Campo espalhados por todo o Brasil. Entre eles, os dois cursos da Universidade Federal do Tocantins – UFT, de Licenciatura em Educação do Campo: área Códigos e Linguagens - habilitação em Artes e Música, distribuídos entre os campi de Tocantinópolis, norte do Estado do Tocantins e o campus de Arraias, localizado no extremo sul do mesmo Estado. Apesar dos avanços, a experiência recente desses últimos anos tem mostrado que o ambiente acadêmico ainda é muito engessado para absorver a abordagem metodológica da Educação do Campo em sua plenitude, mas a simples existência desses cursos já representa uma grande conquista.

Baseado em princípios muito semelhantes, localizamos na pesquisa-ação participativa, metodologias que dialogam de perto com a Educação do Campo. No caso da

Etnomusicologia, uma corrente que vem crescendo é chamada Etnomusicologia participativa, aplicada, colaborativa, entre outros nomes. Segundo Thiollent (2008, p. 189) essas pesquisas:

> existem sob várias formas e modalidades e constituem uma ampla família de métodos de pesquisa que podem ser associados a objetos de diagnóstico, de pesquisa propriamente dita, de ações educacionais, comunicacionais, organizacionais ou outras. Elas têm em comum o propósito de permitir ou de facilitar experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada, na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas.

O autor defende que esse tipo de pesquisa pode ser facilmente adotado pela Etnomusicologia, e que já possui uma longa história de aplicação em outras áreas. Essa metodologia opõe-se ao sistema positivista hegemônico em que os trabalhos acadêmicos são geralmente baseados. Mas, sobretudo, trata-se de um posicionamento ético de pesquisa e de respeito aos interesses dos pesquisados, colocando em cheque os posicionamentos da autoridade do pesquisador tradicional. Na antropologia, um trabalho clássico como o de Geertz (1978) já desconstruiu a autoridade do pesquisador como o de um porta voz de realidades. Também

> a chamada crítica pós-moderna dentro da antropologia de autores como James Clifford, George Marcus, Michel Fisher, Stephen Tyler, Denis 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 nas quais a vos do pesquisador, legitimada pela experiência de campo, propõe seu "monólogo" (Cambria, 2001, p. 202).

Na área específica de Etnomusicologia, esse debate também já vem sendo feito por autores respeitados tais como Nettl (2002), Rice (2010), Seeger (2015) Feld (1992), entre outros. A importância desse tema refletiu-se no 39º (trigésimo nono) encontro mundial do *Internacional Council for Traditional Music* – ICTM ocorrido em Viena, na Áustria, no ano de 2007, em que foi criado um grupo e promovido painéis de discussões específicas sobre a Etnomusicologia Aplicada, resultando na formulação de um documento colaborativo que tem guiado muitos trabalhos da área, definindo que:

> ETNOMUSICOLOGIA APLICADA é uma abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que expande os objetivos acadêmicos usuais, alargando e aprofundando o conhecimento e a compreensão na busca de solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos (Harrison e Pettan, 2010, p. 1, tradução do autor).

Noções essas totalmente compatíveis com os princípios da Educação do Campo, sobretudo pela responsabilidade social e a possibilidade de uso de outros recursos que não os tradicionalmente aplicados no ambiente acadêmico.

Existem exemplos importantes no Brasil e em outros países de uso dessas metodologias que atestam para sua viabilidade e mostram resultados que primam pela responsabilidade social. Um importante trabalho de Etnomusicologia Participativa/Aplicada no complexo da Maré, periferia do Rio de Janeiro, tem sido uma referência nesse tipo de pesquisa. Trabalhos como o de Araújo, *et all* (2006; 2008) foram produzido de forma coletiva entre o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e o Grupo Musicultura, no qual participam moradores dessa comunidade. Questões de conflitos e violência, geralmente negligenciados nas pesquisas acadêmicas em música, são pontuadas e refletem a realidade dos participantes. Os princípios filosóficos de Paulo Freire foram aplicados para a construção do conhecimento, como no reconhecimento de conflitos e de forças de violência que envolve a disputa de classes entre o que o autor define como "opressores" e "oprimidos", emergem na discussão.

Interessante destacar que esses conceitos de Freire serviram de embasamento teórico para etnomusicólogos de diferentes partes do mundo. Catherine Ellis (1994), na Austrália, desenvolveu pesquisa com os aborígenes sob essa ótica, assim como Angela Impey (2002), que trabalhou em comunidades rurais de Northern Kwazulu-Natal, na África do Sul. Importante destacar aqui as semelhanças dessas comunidades africanas pesquisadas por Impey, com o caso da comunidade Mumbuca no Jalapão, pois a mesma tratou de projetos de empoderamento cultural/musical com comunidades também tradicionais e isoladas em um parque nacional africano, que contava também com áreas de proteção ambiental que restringiam suas atividades tradicionais, além da região possuir forte apelo turístico.

Vale destacar também outros trabalhos em Etnomusicologia Participativa no Brasil, tais como o projeto colaborativo da ONG Centro de Trabalho Indigenista, que objetiva contribuir para que os Povos Indígenas assumam o controle efetivo de toda e qualquer intervenção em seus territórios, uma posição que quebra com a lógica colonialista. Ainda, vale citar, desse projeto, a criação do Arquivo Musical Timbira, pensado, criado e pesquisado por pesquisadores Timbiras, cujo acervo encontra-se localizado na cidade de Carolina, MA, conforme nos coloca Tygel (2008). Ações educativas desenvolvidas sob o viés da Etnomusicologia Participativa, realizadas pelo Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Áudio (LEAA), em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, conforme Marques (2008), merecem ser destacadas. No Programa de Pós-graduação da UFPA, também são desenvolvidas pesquisas colaborativas por meio do projeto *Arte em toda parte* (Chada, et all., 2015) vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno da UFPA, com ações planejadas e desenvolvidas a partir de demandas comunitárias, além, também, de outros trabalhos que aos poucos vem se realizando pelo Brasil.

Essa breve revisão mostra como a Etnomusicologia Participativa/Aplicada é um caminho metodológico bastante adequado para pesquisas que envolvam comunidades tradicionais, assim como em demandas ligadas à Educação do Campo.

Porém, a questão que levantamos é em relação a como fazer uso dessa ferramenta em um contexto acadêmico engessado, em que prazos específicos são exigidos, assim como publicações e, no caso desse trabalho, a realização de uma tese. Será que esse tempo acadêmico cobrado do pesquisador está de encontro com o tempo da comunidade? Essa revisão mostra também que boa parte dos trabalhos mais relevantes, que fazem uso de uma Etnomusicologia Aplicada/Participativa, surgiu de grupos de pesquisa consolidados nessa área em universidades ou de outros grupos e entidades que não possuem vínculos ou compromissos acadêmicos.

Entretanto, como já destacado por Thiollent (2008), existem muitas formas de contemplar esses princípios, e o caminho encontrado, como não poderia ser diferente, foi construído de forma colaborativa, envolvendo o pesquisador, as lideranças e os alunos que estudam Educação do Campo dessa comunidade. O projeto proposto consistirá, tanto de um mapeamento do repertório musical, em que possíveis mudanças serão identificadas em decorrência dos fortes impactos externos ocorridos nas últimas décadas sobre essa comunidade, quanto, também, nas implicações da escolha e no uso da viola de buriti como instrumento de identidade.

Um dos procedimentos acordados em função desse trabalho foi o incentivo e a valorização dos pesquisadores da própria comunidade, compartilhando ferramentas e propiciando condições de torna-los protagonistas nas diferentes etapas do processo dessa e de outras pesquisas, como no caso de coautorias em produções acadêmicas e no apoio as suas próprias demandas acadêmicas.

Outro trabalho a ser desenvolvido, este em forma de contrapartida para a comunidade, mas que também trará riqueza para as reflexões dessa pesquisa, será a transcrição das musicas que a comunidade entende como “suas” para a escrita em partitura musical. Esse formato, apesar de limitado e passível de críticas, poderá trazer benefícios para a comunidade. Primeiro pelo valor simbólico, em que suas músicas criadas e executadas em um quilombo isolado no Jalapão serão registradas na linguagem hegemônica “dos brancos”, o que, de fato, pode contribuir tanto para a possibilidade de publicação dessas obras em formato de livro como um *Songbook*, como pela segurança jurídica, possibilitando o registro de direitos autorais dessas obras junto à Biblioteca Nacional, quando for o caso.

A partir de um desejo manifestado por uma das lideranças desse povoado pretende-se, também como contrapartida, buscar informações e auxiliar na criação de dossiês para um possível registro do instrumento produzido pela comunidade, a viola de buriti, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Por outro lado,

> A comunidade do Mumbuca lida com uma série de conflitos internos e externos e enfrentam resistência sobre sua condição de remanescentes quilombolas e de suas crenças, assim como por sua localização geográfica. Em 18 de julho de 2000 foi criada a lei 9.985 que tornou a área onde a comunidade vive em Área de Preservação Permanente (Parque Estadual do Jalapão), o que impactou diretamente nos seus costumes e modos de produção. Já em 2006, a Fundação Palmares reconheceu a comunidade como remanescente quilombola, o que trouxe alguns benefícios para os moradores da região, principalmente para compensar as restrições impostas a eles por conta da criação do parque. Esse conjunto de fatores vem chamando a atenção de muitos pesquisadores para realização de pesquisas com essa comunidade que conta com cerca de 200 habitantes, principalmente na área do turismo e de modos de produtividade, proporcionando uma produção científica e de dados bastante rica (Bonilla e Chada, 2016, p. 2).

Durante os encontros do doutorando com as lideranças e membros da comunidade, foi recorrente a queixa de que pesquisadores registraram em trabalhos acadêmicos distorções sobre os seus discursos e falas. Isso tem causado muito desgaste e desconfiança nessa relação pesquisador x comunidade, além de afetar esta e outras pesquisas. Nesse sentido, de acordo com uma proposição de responsabilidade social, haverá um empenho de que esse trabalho possa ser também um espaço de voz para o povoado Mumbuca. O diálogo e o respeito mútuo serão os guias dessa pesquisa, esperando que com esses cuidados juntos possamos construir conhecimentos, objetivando o que Paulo Freire (2014) chamou de "ser mais", ou seja, que ao final dessa jornada possamos ser seres humanos melhores do que somos agora.

Referências

ARAÚJO, Samuel; MUSICULTURA. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. In: *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 2006. pp. 287-313.

_____. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. In: *Musicological annual.* Vol. 44 nº1, 2008.

BONILLA, Marcus F.; CHADA, Sonia M. M. A Viola de Buriti e a musicalidade do Mumbuca: um caso de mudança cultural/musical em uma comunidade quilombola no Jalapão, TO. In: *Anais V SIMA*. Belém, 2016. (no *prelo*)

_____. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. In: *Anais III Jornada de Etnomusicologia*. Belém: UFPA, 2017. (no *prelo*)

BRASIL. *RESOLUÇÃO CNE/CEB 1*, DE 3 DE ABRIL DE 2002. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13800-rceb001-02-pdf&Itemid=30192> Acesso em 24 nov 2016.

_____. *RESOLUÇÃO Nº 2,* DE 28 DE ABRIL DE 2008. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2008/rceb002_08.pdf> Acesso em 24 nov 2016.

_____. *Parecer CNE/CEB nº1 de 2006.* Disponível em: <http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/mn_parecer_1_de_1_de_fevereiro_de_2006.pdf > Acesso em 24 nov 2016.

_____. *Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020.* 2010a. Disponível em: <http://fne.mec.gov.br/images/pdf/notas_tecnicas_pne_2011_2020.pdf> Acesso em 24 nov 2016.

_____. Ministério da Educação. *Edital de Seleção nº 02/2012 - SESU/SETEC/SECADI/MEC* de 31 de agosto de 2012. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=13300&Itemid=>. Acesso em: 19 fev. 2016.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participative e etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

CHADA, Sonia; BARROS, Liliam; OWTAKE, Cristina. *Arte em Toda Parte.* Belém: PPGARTES/UFPA, 2015.

ELLIS, Catherine. Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought. In: *The world of music.* 36/1, 1994. p. 3 a 20.

FELD, Steve. *Sound and Sentiment:* Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. 2nd. Ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido.* 58 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. In: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) *Applied Ethnomusicology:* Historical and Contemporary Approaches. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

IMPEY, Angela. Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal. *Yearbook for Traditional Music,* Vol. 34, 2002. pp. 9-24.

MARQUES, Francisca H. *Festa das boa morte e glória*: ritual música e performance. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2008.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. 2nd ed. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

RICE, Timothy. Ethnomusicological Theory. In: *Yearbook for Traditional Music*. v. 42, p. 100-134, 2010.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

TYGEL, Júlia Zanlorenze. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. In: *Anais do IV ENABET* – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Maceió, 2008.

SONS DE UM OUTRO LUGAR: MÚSICA E CONHECIMENTO ENTRE OS FLAUTEROS DO CHACO OCIDENTAL

Maria Eugenia Dominguez
CFH-UFSC
eugison@yahoo.com

Resumo: Com base em pesquisa etnográfica realizada junto a músicos chané e guarani do oeste do Chaco (na Argentina, Bolivia y Paraguay), refiro aqui aos conhecimentos e práticas musicais associadas ao complexo ritual do *arete guasu*. A descrição dialoga teoricamente com aqueles estudos que propõem desnaturalizar as noções de lugar para pensar os modos em que tais noções são elaboradas. Argumenta-se que aqui, como em outros casos, as noções de lugar não se fundamentam em espacialidades sedentarias e sim no movimento, e que as mesmas podem ser compreendidas em relação ao plano sonoro e à audição.

Os povos chané e guarani do Chaco ocidental partilham a tradição musical associada ao complexo simbólico do *arete guazu* (festa grande)[52]. Antigamente a festa acontecia após a colheita do milho; com a presença de religiosos franciscanos e oblatos na região (Sánchez, 1998, 2001; Langer, 1987, 2011; Fritz,1995; Grünberg,1974; Perez Bugallo, 2016) o *arete* passou a ser celebrado durante a época do carnaval estendendo-se, no máximo, até a pascoa. O *arete* realiza-se anualmente em muitas comunidades do norte da Argentina, do Chaco boliviano e do oeste do Chaco paraguaio. Todavia, a música do *arete guazu* pode também ser ouvida em outros espaços e não apenas nas festas tradicionais nas comunidades. Desde a década de 1980 grupos chané e guarani da Argentina realizam apresentações do seu ritual tradicional nos carnavais dos *criollos*, organizados anualmente pelos governos municipais ou estaduais em centros urbanos. Na Bolívia, a *Asamblea del Pueblo Guarani* (APG), em pareceria com o governo municipal de Aguayrenda, também realiza anualmente o *Festival Arete Guazu*. Nele participam "*delegaciones*" de diferentes localidades, tanto da Bolívia quanto da Argentina em grande número; em algumas oportunidades teve também grupos vindos do Paraguai especialmente para participar deste encontro.[53]

[52] O termo geralmente é traduzido como festa grande (arete=festa, guazu=grande). Porém, o termo arete também pode ser traduzido como "tempo verdadeiro" ou "hiper tempo" (Sánchez, 1998).

[53] As observações que apresento surgem das festas em que participei em diferentes comunidades na área compreendida entre Tartagal e Pocitos na Argentina durante quatro anos consecutivos (2014 a 2017); dos desfiles de carnaval nas cidades próximas das comunidades onde estas participam com seus conjuntos de músicos; o festival Arete Guazu em Aguayrenda na Bolívia (fevereiro de 2015), e o arete guazu de Santa Teresita e Macharetí no Chaco paraguaio durante dois anos consecutivos (2016 e 2017). Fora esses períodos visitei as comunidades em outros momentos do ano (nos meses de abril, julho-agosto, outubro) para realizar observações e entrevistas no âmbito do projeto "Arte e Sociabilidades indígenas no Chaco occidental", CNPQ-CHSSA 2015.

Os instrumentos utilizados no conjunto musical do *arete guazu*, seja para tocar nas festas das comunidades ou nas apresentações das quais participam, são de percussão e de sopro: *angúa* e *angúa guazu* (caixa e bumbo), e incluídos no conjunto em número variável; e *temïmbï* ou *pinguyo*, (sendo duas flautas de diferente tipo), sempre executadas por um solista.

Don Lucho Ángel e cajeros, Aguayrenda, Bolivia, 2015.
Foto: Maria Eugenia Dominguez

Don Lucho Ángel y Juan Carlos Saravia, Cherenta, Salta, Argentina, 2016.
Foto: Maria Eugenia Dominguez

No *arete* a música de flautas e tambores conjuga-se com danças circulares em roda e o uso de máscaras, o que aproxima a sua estética da de muitos rituais sudamericanos. Como já

estabelecido na etnología amazónica, trata-se de uma tríade muito frequente na estética ritual dos povos aruak. (Hill e Chaumeill, 2011) Leve-se em consideração que os chané do oeste do Chaco são descendentes de antigos grupos da família linguística aruak estabelecidos no leste dos Andes no atual território boliviano e no extremo norte da Argentina. Na literatura etnológica do Chaco afirma-se que antes da conquista europeia os chané foram conquistados e submetidos por grupos tupi-guarani que migraram do leste em direção aos Andes. Deste encontro surgiram as sociedades que, de modo geral, a literatura antropológica refere como chiriguanos embora a categoria englobe populações avá-guarani, isosenhos, tapiete, simba e chané. (Combes, Villar, Lowrey, 2009)

Embora exista evidencia de que no século XVII os chiriguano já habitavam o norte do atual território argentino (Combes, 2007), e que os chané da área do Rio Itiyuro afirmam que eles moram lá "desde sempre" –isto é, não têm memórias de um deslocamento-, também é verdade que parte dos grupos chané e guarani que atualmente residem no oeste do Chaco argentino são descendentes de grupos que migraram pra Argentina desde finais do século XIX em busca de trabalho nos engenhos açucareiros. Outros, por sua vez, são descendentes daqueles que migraram em direção sul com a guerra do Chaco (1932-1935). (Bossert, Combes e Villar, 2008) Muitos outros, com certeza, deslocaram-se graças às redes de pessoas que essas migrações geraram, redes que perpetuam-se sob condições bem diferentes daquelas necessárias para o seu surgimento. Durante e depois da guerra, grandes contingentes de população chané e guarani migraram também em direção leste. (Lowrey, 2011) Essas populações são conhecidas no Paraguai como guarayos ou Guarani ocidentais, para distingui-los dos muitos outros povos falantes de línguas guarani que habitam a mesma região (como os nhandeva) ou o leste e norte do pais (como os mbya, ache, ou pai-taviterá). Antes de se instalar nas terras onde residem atualmente, eles moraram temporariamente em outros pontos do Chaco paraguaio. Por tanto, não é de se estranhar o fato de que muitas das suas memórias referem a deslocamentos e a uma experiência do espaço marcada por idas e voltas. O oeste do Chaco pode ser representado como várias vias que se entrecruzam, marcadas por una serie histórica de deslocamentos. A memória dos *flauteros*[54] con quem conversei, de modo geral, configura-se como uma história de movimentos por esse espaço. Nesses deslocamentos vão se unindo pontos para formar redes de parentesco, amizades e alianças. Nas falas dos homens que tocam flautas, as referências aos parentes ou amizades que têm em outras localidades são constantes, o que explica que na época do *arete* eles circulem pelas comunidades da região,

[54] Este é o termo que localmente utiliza-se pra referir aos flautistas. Eles são interlocutores centrais nesta pesquisa pois é do seu conhecimento que a mesma trata.

mais ou menos próximas do seu local de residência, *compartiendo* e *flauteando* com seus *paisanos*. Todos os *flauteros* com quem conversei vêm de um outro lugar, de uma outra localidade, ou então são filhos de pessoas que vêm de outros lugares. De forma geral, quando os *flauteros* descrevem as suas memórias do *arete* e da sua musicalidade as narrativas jamais reduzem-se a experiência no local onde o *flautero* mora, mas destacam a circulacão pelas festas de outras comunidades. Visitar e ser visitado fazem da festa o que ela é. Ressoa aqui, evidentemente, a lógica do convite que históricamente estruturou a realização do *arete* no oeste do Chaco. (Susnik, 1968)

Tais memórias parecem desenhar uma imagem semelhante a que apresenta Tim Ingold en *Being Alive*, quando descreve os mapas antigos que, a diferença dos atuais, não consistiam numa serie de pontos inconexos, mas descrevíam trajetos, idas e voltas, muitas vezes referindo inclusive aos acontecimentos que teriam marcado tais deslocamentos. Essas idas e voltas, os deslocamentos e movimentos, seguindo a esse autor, são centrais nas formas de habitar o espaço e são parte fundamental das definições de lugar. Antes dele, é verdade, outros autores jea nos convidavam a desnaturalizar as noções de lugar. (De Certeau, 1994; Feld e Basso, 1996; Gupta e Ferguson, 1997) E sabemos, apartir deles, que em alguns casos as noções de lugar não se baseiam em espacialidades sedentarias e sim no movimento[55].

Quando esses movimentos são acompanhados de sons específicos, pode tambén se afirmar que o plano sonoro e a audição intervêm nas definições de lugar.

Estudos clássicos como o de Steven Feld (1982) ou Marina Roseman (1991), descrevem concepções sobre a música e os sons que remetem às relações com o território e lugares cosmológicos. Os trabalhos de Jonathan Hill com os Wakenai da Venezuela (2013) também apontam para a performatividade da música no sentido de constituir lugares através de variações musicais. Na mesma esteira interpretativa, e num estudo sobre os kaiowá do Mato Grosso do Sul, Deise Lucy Montardo (2009) analisa a musicalidade do *jeroky* como um caminho a ser percorrido pelas pessoas ao encontro dos deuses em aldeias divinas, mostrando ao mesmo tempo que, num plano horizontal, existem relações entre as cancões e a vivência kaiowa do território. Isto explica a ubiquidade da metáfora do caminho e do caminhar – *oguata*- entre os kaiowá.

[55] Na mesma direção interpretativa, Gastón Gordillo (2010), em trabalho sobre os guarani de Pichanal (Argentina), propõe pensar a experiência do espaço em termos de processos sucessivos de deterrritorialização-reterritorialização.

Oguata – termo que pode ser traduzido como "caminhar"- é o tema que os flauteros de chané da comunidade de Tuyunti, na Argentina, tocam durante a caminhada em que o conjunto de músicos conduz aos participantes da festa de uma casa pra outra. Também é o tema que Chingolo, *flautero* da mesma comunidade, toca durante a caminhada de 3 kilometros desde a sua comunidade até Aguaray, a cidade criolla máis próxima, cuando eles vão desfilar com o seu conjunto no carnaval dos brancos. E é essa mesma música a que acompanha todo o seu desfile. Musicalmente é como se o conjunto nunca se detivesse ali pra dançar, como se estivesse de passagem, pra ir pra casa, isto é, a alguma casa da comunidade pra dançar e beber até o dia seguinte. E se estes desfiles nos carnavais criollos são "cultura com aspas" (Carneiro da Cunha, 2009), ou seja uma representação mimética do ritual tradicional, podemos então pensá-los como construções objetivadas, cujos sons sao índices de um outro lugar. Sons que nos reconduzem desde o lugar do mestizo, do *entreverado,* e a temporalidade profana do espetáculo oficial do carnaval –onde cada grupo ajusta a sua su presentação aos vinte minutos que lhe são asignados, e onde os participantes reproduzem a dançaa tradicional encaixando-a numa coreografia prestablecida-, para o lugar dos convites de bebida e da reciprocidade tradicional, para um lugar de corpos menos disciplinados, para um lugar mais heterotópico. (Foucault, 1984).

No oeste do Chaco, especialmente durante os meses de verão e por ocasião do *arete*, é comum receber visitas e visitar. Assim como os *flauteros* e suas músicas, as pessoas de modo geral, sempre que podem, aproveitam este periodo para visitar parentes, ver os desfiles de carnaval nas cidades ou até pra conhecer o grande festival da Bolivia. Além dos parentes, os antepassados também vêm desde "um lugar distante" para dançar com os vivos e partilhar bebidas: as máscaras simbolizam essa presença[56]. Entre os guarani ocidentais do Chaco paraguaio afirma-se que para o *arete* os antepassados vêm do *matyvirocho*, ao que traducem como um lugar longínquo. Seres não humanos, que podem ser referidos como *almitas, aña, agüeros ou mascaritas*, trazen a música desde esse lugar distante –que não pode ser localizado geograficamente- para entregá-la aos vivos e que con ela dançem e divirtam-se enquanto dure a festa.

[56] Sobre a relação entre máscaras e mortos entre os chané da Argentina remeto a Bossert e Villar (2006); no Isoso boliviano Riester (1994), e no Chaco paraguaio Escobar (2012) e Zindler (2006).

Don Pascual Toro e cajeros. Santa Teresita, Paraguay, 2017.
Foto: Maria Eugenia Dominguez

Já na província de Salta, no oeste do Chaco argentino ouvi um relato diferente: é a raposa quem traz o carnaval, lá de *aguararenda*; ela vem sozinha tocando flauta e caixa, como bom trickster, exibindo habilidades extraordinárias. Se levamos em consideracão a estreita relacão que existe entre a raposa e as concepções chané da morte (Villar, 2011), não parece errado inferir que a música do *arete* vêm do lugar dos mortos.

No *atiko*, o periodo da preparação, começa a se ouvir o som de flautas e tambores, o mesmo som que saturará a paisagem chaquense durante dias e semanas. Logo após da abertura, marcada pelo discurso das lideranças, os conjuntos de músicos conduzem às pessoas até alguma casa ou ponto significativo da comunidade, para ali dançar e partilhar bebidas durante algumas horas, até o momento de marchar rumo a uma outra casa ou a um outro pátio. Durante este período as flautas tocam música para dançar. Neste período cada *flautero* exprime seu estilo individual; cada um interpreta um repertorio que o identifica existindo uma grande variedade de músicas. Essa diversidade se ajusta, porém, a determinadas características que definem a música do arete enquanto gênero musical. Há, todavia, uma conjunto de temas, que marcam momentos pontuais na estrutura da performance ritual, que permanecem os mesmos nas interpretações de músicos chané e guarani da Argentina, da Bolivia e do Paraguai. Temas como *koya-koya* ou o tema do touro e o jaguar, podem ser pensados como standards da música do *arete* chaquense. Os mesmos temas –embora com variações associadas ao estilo de cada um- são interpretados por *flauteros* de comunidades muito distantes no espaço.

A habilidade para tocar e conhecer muitos temas é bastante valorizada, assim como também a capacidade de fazer com que muitas pessoas dançem. Essas habilidades e capacidades não são descritas pelos músicos com quem conversei como algum virtuosismo técnico mas, na maioria dos casos, em função das relações que os diferentes *flauteros* tem com seres não humanos. Como ouvi de mais de um *flautero* chané da Argentina, o som de alguns tem *chorori,* tem *secreto*. Segredo é o termo que utiliza-se localmente para referir às fórmulas verbais através das quais estabelecem-se acordos com, ou pedem-se favores à, forças ligadas a determinadas espécies, objetos ou fenômenos. Por tanto, a habilidade no *flauteo* pode ser atribuida à alianças com seres do mato, como por exemplo *mboi guazu* (grande cobra).

Não é por acaso que os *flauteros* de maior renome geralmente são *ipaye* –pessoas que curam- o que os singulariza no que diz respeito às habilidades para se comunicar com vários tipos de entidades não humanas. Seu som, na percepção das pessoas das comunidades, como também na minha, tem um apelo excepcional. Porém, nem todos os *flauteros* são *ipaye*, o que não os impede de, eventualmente, invocar à força de determinadas espécies, maiormente aves, para aprimorar seu som. Nem entre os chané nem entre os guarani é preciso ser "bruxo" para saber segredos. Como em muitos outros contextos onde exerce-se a magia (Evand Pritchard, 2005), o conhecimento de fórmulas ou segredos não se restringe a uns poucos especialistas,

mas até certo ponto trata-se de conhecimentos que tudo mundo detenta em maior ou menor medida.

Além dos "donos" há algumas espécies de aves –como *chalchalero, caburé, jabia, golondrina-* a quem distingue-se pela sua capacidade de "ensinar" músicas. A través de segredos, os *flauteros* comunicam-se com determinados pássaros, ou bem com os donos de tais pássaros. O *nderi*, por exemplo, é um passarinho bem pequeno famoso pelo seu canto. Ao pronunciar o segredo deste passarinho o *flautero* invoca a sua força pra cantar e deste modo para atrair outrêm. O segredo, a fórmula quando recitada com a intencionalidade prescrita, produz a identificação do *flautero* com o *nderi*, através da tripla repetição de invocações como "eu sou pássaro// sou eu// vem a mim." Tanto os donos quanto as aves remetem a uma dimensão da socialidade diferente das relações entre humanos. Para acessar essa dimensão é necessário ter experiência no mato (*kaa*) e saber lidar com seus perigos. O mato, seus seres, e a relação que com eles pode-se estabelecer, são fonte privilegiada da força que conduz ao sucesso em diferentes ordens da vida dos indígenas da região. (Villar, 2011) Não por acaso, é dali que vem a potência pra ser um bom *flautero*. A música e os conhecimentos a ela associados, no oeste do Chaco, vêm de um lugar diferente do da socialidade entre humanos.

A habilidade no *flauteo*, por fim, pode ser atribuda às relações que o músico tem com a *Salamanca* ou *Saramaca*. Alguns antropólogos que estudam o xamanismo guarani do Isoso traduzem o termo como sabiduria (Riester, 1994; Lowrey, 2006). Seguindo as traducões dos meus interlocutores, porém, pode se aceitar que a *Salamanca* ou *Saramaca*, a fonte do conhecimento e poder que tanto *ipayes* como alguns *flauteros* tem, é um lugar. As suas exegeses não remetem a um significado que o termo poderia ter, mas referem a um um lugar que eles visitam, embaixo da superficie da terra. O poder de sopro, nestes casos, vem desse lugar. Na descrição de um *ipaye-flautero* do Chaco paraguaio, a *Salamanca* tem, inclusive, uma porta que é preciso saber atravessar, não apenas para entrar, mas sobretudo pra de lá conseguir sair. As palavras do meu interlocutor, quando relata como ele faz para "entrar" lá, evocam imediatamnete às passagens materiais descritas por Van Gennep (1978) ao falar das portas, soleiras ou pórticos dos espaços sagrados, como fronteiras das zonas sagradas reservadas aos iniciados.

Visitando o mundo espiritual o *flautero* pode escolher "com quem" sairá a tocar durante a festa. Conforme me explicou um *ïpaye-flautero* esses espiritus expressa-se a traves da flauta: "*te pide, te pide, y le tenés que dar alcohol. Te pide que vos lo atiendas. Es una persona que va con vos y te pide 'dame esto, dame aquello*'". Alguns referem à agencia que tais espiritus encaminhan a traves da flauta: "*te mueven los dedos cuando estás tocando, ellos*

tocan. Yo sé más de veinte melodias, pero cada año es como que me salen tres más." A flauta, nestes casos, remete a um poder agentivo que dá um corpo sonoro a determinados espiritus. Deste modo, pode-se afirmar que o plano acústico-sonoro tem centralidade como conductor que faz com que as entidades espirituais possam estar no lugar dos humanos e dos vivos. Se no *ivoka*, lugar utópico da religião chané, os antepasados mortos dancam ao som de caixas e flautas eternamente (Villar, 2011), durante o *arete* parte desse ambiente pode ser reproduzido entre os vivos. Asim, os toques de flautas e caixas durante a festa sao índices de um outro tempo e de um outro lugar, um lugar onde juntam se a vida terrena e a vida do *ivoka*, o lugar dos mortos, do atemporal.

Como o ouvido é um orgão da tradição (Boas, 2004), a minha percepção musical aproxima-me apenas do plano sonoro desse tempo-lugar. Todavia, o *ipaye-flautero* percebe também nesses sons uma sequência de imagens que podem inclusive ser significantes. Escutando as gravações de flauta junto com ele, e respondendo ao meu pedido de que ele identificasse os diferentes temas, o *flautero* reproduzia miméticamente a imagen que ele enxerga, movimentando seu corpo da mesma maneira em que o espiritu o faz, e inclusive enunciando verbalmente o significado que ele atribui a esse significante. "*Estamos llegando, estamos llegando…*". Como em outros contextos nos deparamos aqui com a habilidade para "ouvir imagens" ou bem "imaginar sons", habilidade esta que opera una "fusão sinestésica" (Severi, 2014) ou transmutações de sons, palavras e imágens.[57] O que interessa-me ressaltar aqui, é que na tradução que o meu interlocutor oferece das imagens que ele enxerga, essas "pessoas" ou seres espirituas chegam para a festa, isto é, elas vêm de um outro lugar.

Durante o *arete* o conjunto de músicos acompanhados pelas pesoas que dançam desloca-se por diferentes casas na comunidade, ficando en cada una delas para dançar por periodos de duração variavel, dependendo da disponibilidade de bebida –chicha, vinho ou cerveja- no local. O momento de partir rumo a uma outra casa é sinalizado pelo tema chamado *oguata*. Como já apontado, é um tema que induz o movimento, o deslocamento de uma casa para outra, unindo pontos da comunidade espacialmente significativos. Vale destacar, mais uma vez, que durante esses deslocamnetos os músicos avançam tocando ao longo de todo o percurso. A impressão que fica é como se os músicos –ou a música- levassem

[57] Esta habilidade para "ouvir imagens" ou "imaginar sons" é um tema bastante visitado pela etnologia amazónica recente; inspiiro-me aqui, fundamentalmente, no trabalho de Carlo Severi "Transmutating Beings" (2014). O autor analisa diferentes tipos de fusão sinestésica entre mitos, imagens e sons. "In many Amerindian cultures, for instance, we find that the interpretation of signs belonging to a nonverbal system can also be realized by means of signs belonging to another nonverbal system. For instance, a statement or a notion usually expressed through words can be first "translated" into images, and then further "translated" (one should say "transmutated") into music or ritual gestures." (2014: 7)

a festa de um lugar pra outro. Na textura ritual esses deslocamento não são pausas na ação nem o fundo para uma figura. Tanto quanto a dança em roda no pátio de algumas casas ou na *plaza* da comunidade, tais deslocamentos pelo espaço das comunidades, e o desenho sonoro que produzem, são chave na estética do *arete*.

Os deslocamentos que caracterizam ao oeste do Chaco na época do arete, e o fato desses movimentos serem acompanhados de sons específicos, pemitiu-nos observar os modos em que o plano sonoro e a audição intervêm nas definições de lugar. Busquei argumentar que as práticas e conhecimentos dos flauteros chaquenses remetem-nos a lugares heterotópicos na medida em que constituiem-se por outros lugares da geografia chaquense e da cosmologia chané e guarani. Assim, a música e conhecimento dos *flauteros* do oeste do Chaco o definem como um lugar habitado por sons de um outro lugar.

Referências

BOAS, Franz. 2004 [1889]. "Sobre sons alternantes". Em Stocking, G. (org.) *A formação da antropologia amricana 1883-1911*. RJ: UFRJ.

BOSSERT, Federico e VILLAR, Diego. 2006. "Un problema de simbolismo. Las máscaras y los muertos entre los chané". Em Wilde e Schamber. (eds) Simbolismo, ritual y performance. Buenos Aires: SB. Pp. 59-82.

BOSSERT,F. COMBES, I, VILLAR, D. 2008. "La guerra del Chaco entre los chané e isoseños del Chaco Occidental." RICHARD, Nicolas (comp.) Mala Guerra: Los Indígenas en la Guerra Del Chaco (1932-1935). Asunción-Paris: Servilibro-Colibris, 2008. Pp. 203-234.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. "'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais" In *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

COMBÈS, Isabelle. 2007. "De Sanandita al Itiyuro: los chanés, los chiriguanos (¿y los tapietes?) al sur del Pilcomayo." Indiana 24:259-289, Berlin.

COMBÈS, Isabelle; VILLAR, Diego ; LOWREY, Kathleen (2009). "Comparative Studies and the South American Gran Chaco". Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America vol. 7 nº 1, Oxford, Gran Bretaña.

DE CERTEAU, Michel. 1994. *A invenção do cotidiano. SP: Vozes.*

ESCOBAR, Ticio. 2012. *La belleza de los otros*. Asunción: Servilibro.

EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FELD, S. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Philadelphia Press.

FELD, S., BASSO, K. (1996), *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press.

FOUCAULT, Michel. "Os other Spaces, Heterotopias". *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49.

FRITZ, Miguel, "El carnaval guarani". In: Suplemento Antropológico. Vol. XXX, núms. 1-2, diciembre de 1995. Asunción del Paraguay, Pp. 45-62.

GORDILLO, Gastón. 2010. “Deseando otro lugar: reterritorializacones guaranis”. Em Gordillo, G., Hirsch, S. (comps.) *Movilizaciones insígenas e identidades en disputa en la Argentina*. Buenos Aires: Icrj/La Crujia, 2010. Pp. 207-236.

GUPTA, A., FERGUSON, J. (1997), *Culture, Power and Place*. *Explorations in Critical Anthropology*. Duke University Press.

HILL, Jonathan D. & Jean-Pierre CHAUMEIL (eds.). 2011. “Overture”. Em *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America.* Nebraska: University of Nebraska Press. Pp. 1-46.

HILL, J. 2013. “Musicalizando o outro. Etnomusicologia na era da globalizaçnao.” Em Montardo, D.L e M.E. Dominguez (eds). *Arte e sociabildades em perspectiva antropológica*. Fpolis: EDUFSC. Pp. 13-46.

INGOLD, Tim. 2011. “A Storied World”, “Against Space: Place, Movement, Knowledge”, en *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. New York: Routledge, pp. 141-155.

LANGER, Erick. (1987). Franciscan Missions and Chiriguano Workers: Colonization, Acculturation and Indian Labor in Southeastern Bolivia. The Americas, Vol.42, No.3: 305-322.

LANGER, Erick.(2011)The Franciscan Missionary Enterprise in Nineteenth-Century. The Americas, Vol. 68, (2) 167-178

LOWREY, Kathleen. 2006. “Salamanca and the city: culture credits, nature credits, and the modern moral economy of indigenous Bolivia”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 12 (2): 275-292.

LOWREY, Kathleen. 2011. “Ethics, Politics, and Host Space: A Comparative Case Study from the South American Chaco”. *Comparative Studies in Society and History,* 53(4): 882-913.

MONTARDO, Deise Lucy. 2009. *A través de mbaraká. Música, dança e xamanismo guarani.* São Pualo: Edusp.

PEREZ BUGALLO*, Nahuel. 2016. “Guaranies católicos entre frailes chicirguanos: un abordaje macrohistórico y etnográfico.” Em Suplemneto Antropológico, Vol. LI, nº2, diciembre de 2016, Asunción del Paragauay. Pp. 7-125*

RIESTER, Jürgen (ed.). 1994. *Chiriguano. Los pueblos indígenas de las tierras bajas de Bolivia*. La Paz: Apcob.

ROSEMAN, Marina. 1991. *Temiar Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine.* Berkeley: University of California Press.

SÁNCHEZ, Walter. 1998. La plaza tomada. Proceso histórico y etnogénesis musical entre los chiriguanos de Bolivia. En: Latin American Music Review, Vol. 19, No. 2: 218-243 University of Texas, Austin.

_____. *2001. “Sonidos ruidos y silencios en las misiones franciscanas del Chaco boliviano.” . Vol. 1, núm. 2. Revista Argentina de Musicologia. Buenos Aires. Pp.15-48.*

SEVERI, Carlo. 2014. “Transmutating beings. A proposal for an anthropology of thought.” *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2): 41–71

SUSNIK, Branislava. 1968. *Chiriguanos I. Dimensiones etnosociales*. Asunción: Museo etnogreafico Andrés Barbero.

VILLAR, Diego. (2011). "La religión del monte entre los chané". Asunción: Revista del Centro de Estudios Antropológicos, Vol XLVI, (1): 151-201.

ZINDLER, Ilona. 2006. *Máscaras y espiritus. Elementos teatrales y rituales del arete guasu de los Guarani en el Chaco Paraguayo*. Asunción: Ceaduc.

REGISTROS ETNOMUSICOLÓGICOS COLABORATIVOS: NARRATIVAS GUARANI MBYÁ E CANTOS KAINGANG

Marília Raquel Albornoz Stein
mariliaste@gmail.com

Alexandre Ravanello
aleravanello@gmail.com

Mariane Kerber
mary.kerber@hotmail.com

André Ferreira
andreferreira1993@yahoo.com.br

Departamento de Música, Instituto de Artes, UFRGS

Resumo: No Rio Grande do Sul, Brasil, representantes de coletivos indígenas têm sido protagonistas de processos político-pedagógicos de mediação entre modos de ser/estar tradicionais e outros predominantemente pautados por lógicas, éticas e estéticas ocidentais-europeias. Em diferentes contextos interculturais, cantos, narrativas e outras performances sonoras são reivindicadas por indígenas na construção de suas identidades, na preservação da memória de suas tradições e como promotores de ensinamentos aos mais jovens. Por outro lado, pesquisadores não indígenas tentam abandonar, no campo da etnomusicologia, a perspectiva eurocêntrica de pesquisa, em direção a uma investigação baseada na experiência performática, interétnica, intercultural e transdisciplinar, na tentativa de promover ressonâncias entre o fazer etnomusicológico da tradição anglo-saxônica e o fazer ontológico, performático e epistemológico de agentes indígenas nas pesquisas etnomusicológicas brasileiras. Posicionados nesse contexto, descrevemos nossa aproximação, negociada com professores e lideranças Guarani Mbyá e Kaingang, a processos de registros de práticas sonoro-performáticas e de confecção de materiais didático-pedagógicos Guarani Mbyá e Kaingang, na perspectiva da formação em etnomusicologia colaborativa.

Palavras-chave: Etnomusicologia colaborativa, Registros sonoro-performáticos indígenas, Interculturalidade.

Abstract: In the Rio Grande do Sul, Brasil, representatives of indigenous groups have been protagonists of political-pedagogical processes of mediation between traditional ways of being and others predominantly based on Western-European logic, ethics and aesthetics. In different intercultural contexts, songs, narratives and other sound performances are claimed by natives in the construction of their identities, in the preservation of the memory of their traditions and as promoters of teachings to the younger ones. On the other hand, non-indigenous researchers try to abandon the Eurocentric perspective of research, in the field of ethnomusicology, towards an investigation based on performative, interethnic, intercultural and transdisciplinary experience, in an attempt to promote resonance between the ethnomusicological tradition of the Anglo-Saxon and the ontological, performative and epistemological rendering of indigenous agents in Brazilian ethnomusicological researches. Positioned in this context, we describe our approach, negotiated with Guarani Mbyá and Kaingang teachers and leaders, to processes of sound-performance practices and preparation

of didactic-pedagogical materials Guarani Mbyá and Kaingang, in the perspective of the formation in collaborative ethnomusicology.

Keywords: Collaborative Ethnomusicology, Indigenous sound-performance records, Interculturality.

O presente trabalho apresenta a análise de processos de registros etnomusicológicos colaborativos que os autores desta comunicação vêm desenvolvendo no âmbito de duas ações interinsitucionais: um projeto de pesquisa desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado *Registro do patrimônio músico-performático Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul (RS)*,[58] e um programa de extensão do Ministério da Educação, a ação interdisciplinar *Saberes Indígenas na Escola* (SIE), que visa à formação continuada de professores indígenas.[59] Tratamos aqui, especificamente, de processos em que colaboraram os bolsistas de Iniciação Científica autores do trabalho, através dos quais vêm produzindo reflexões sobre etnografia da música e práticas performáticas indígenas[60].

Com base na etnografia (Laplantine, 2004), da etnografia da música (Seeger, 2008), na etnomusicologia da performance (Stein, 2009) e colaborativa (Lassiter, 2005; Stein & Silva, 2014), estas experiências de registros sonoro-preformáticos indígenas no RS têm ocorrido por demanda de lideranças e professores indígenas e se configuram como oportunidades de exercício da interculturalidade e da transdisciplinaridade (Carvalho, 2010; INCTI, 2015).

A etnografia está ligada ao estudo do ser humano como um todo, através da observação e/ou audição. Laplantine afirma que, "localizados, de fato, em uma só cultura, não apenas nos mantemos cegos diante das culturas dos outros, mas míopes quando se trata da nossa" (2004, p. 13). O autor interpreta a distância do pesquisador em relação à sociedade de origem como uma forma de descoberta. Somente o deslocamento possibilita o entendimento de certos padrões normativos culturais e, sem ele, nos mantemos cegos (e surdos) diante desta realidade. Já a etnografia da música é tratada pelo etnomusicólogo Anthony Seeger como sendo a "escrita sobre as pessoas fazendo música". A música envolve conceitualização humana, comportamento, sons e a avaliação dos sons (Seeger, 2008, p. 239).

---

[58] Coordenado pela professora Marília Stein (Departamento de Música, Instituto de Artes, UFRGS), membro do Grupo de Estudos Musicais do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GEM/PPGMUS/UFRGS).

[59] O Núcleo UFRGS do Programa Saberes Indígenas na Escola (SIE) é coordenado pelas professoras da Faculdade de Educação Magali Menezes e Maria Aparecida Bergamaschi.

[60] Os estudantes Alexandre Ravanello (BIC UFRGS – REUNI), Mariane Kerber (PIBIC CNPq-UFRGS) e André Ferreira (BIC – UFRGS) cursam Bacharelado em Música – Música Popular, os dois primeiros, e Bacharelado em Música – Canto, o último.

Na perspectiva da colaboração, a escrita deve privilegiar a dimensão comunicativa. Ao ser endereçada prioritariamente aos colaboradores e suas comunidades, o texto escrito deve ser compreensível por estes interlocutores, não familiarizados com a linguagem acadêmica (Lassiter, 2005). Quando transpomos essa ideia para o universo dos registros sonoros, e em especial para a confecção de materiais didático-pedagógicos concebidos pelos próprios indígenas, o protagonismo destes professores se acentua e nós (acadêmicos não indígenas) passamos a nos constituir como colaboradores. Ainda, as decisões sobre quais músicas gravar, como devem soar (textura, equalização, sequência…), qual o encarte/livro que deve acompanhar os cantos e as narrativas (fotos, textos, ficha técnica/autorias), em que espaços devem ser gravadas as performances, o que se deve escrever sobre cada canto e se se deve traduzir para o Português ou não, são algumas das decisões protagonizadas pelos professores e lideranças Kaingang e Guarani com quem temos conversado. Estas decisões são guiadas por concepções cosmológicas e intenções de afirmação político-ontológicas. Para Lassiter (2005), a etnografia colaborativa busca a polifonia no texto e na práxis, confunde discurso acadêmico e da comunidade, aproxima antropologia acadêmica e aplicada. Nos contextos em que temos pesquisado, mais do que uma aproximação, indígenas pesquisadores universitários e cursistas extensionistas apresentam novas demandas para aquilo que se costumou chamar acadêmico, ao pautar a interculturalidade e valores não hegemônicos (afro, ameríndios) como critérios de planejamento e avaliação da pesquisa acadêmica.

A partir destes aportes, vimos tratando dos processos de colaboração na realização de registros de cantos e narrativas Guarani Mbyá e Kaingang como experiências de campo, oportunidades de deslocamento dos registros sonoro-musicais a que estamos mais habituados e observação das músicas indígenas não apenas como sonoridades, mas como "pessoas fazendo música", projetando sobre registros concepções estéticas e existenciais específicas, conforme a cosmologia que fundamenta o olhar e a escuta das práticas musicais. Entendemo-nos colaboradores envolvidos em situações de interculturalidade que visam à gerar por um lado materiais didático-pedagógico relevantes para as comunidades indígenas no RS e, por outro, à trazer novos aportes teórico-metodológicos para a universidade e para a etnomusicologia[61].

[61] A etnomusicologia participativa, dialógica, aplicada e/ou colaborativa envolve um amplo campo, complexo e diversificado, que podemos revisar nos seguintes autores, entre outros: Lühning (2003; 2006; 2014), Araújo (2006), Cambria (2008), Lucas (2011), Stein e Silva (2014), Guazina (2015) e os artigos no último número da revista World of Music, recentemente publicada (Lühning & Tugny, 2016).

Registros sonoro-performáticos Guarani Mbyá

O projeto *Registro do patrimônio músico-performático Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul* está vinculado ao Grupo de Estudos Musicais do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GEM/PPGMUS/UFRGS)[62], coletivo interdisciplinar na área de Etnomusicologia/Antropologia da Música, e ao *Projeto de Documentação de Sonoridades* (*ProDocSon) – Memória através dos Cantos*, do Museu do Índio do Rio de Janeiro/UNESCO[63].

O GEM é integrado por estudantes dos Programas de Pós-Graduação em Música e em Antropologia Social da UFRGS, cujas pesquisas tratam de repertórios musicais tradicionais, populares e eruditos, a partir dos métodos e técnicas de pesquisa arquivística e trabalho de campo etnográfico, e desenvolveu, entre outros projetos colaborativos com comunidades indígenas e quilombolas do RS, o projeto *Salvaguarda do patrimônio musical indígena: registro etnográfico multimídia da cultura musical em comunidades Mbyá-Guarani da Grande Porto Alegre, RS*, Edital nº 1/2007 – *Apoio e Fomento ao Patrimônio Cultural Imaterial*, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 2008-2009. Participaram deste projeto jovens lideranças Guarani e familiares das *tekoá* (aldeias) Nhundy (Estiva, Viamão, RS), Jataity (Terra Indígena do Cantagalo, Porto Alegre, RS) e Pindó Mirim (Terra Indígena de Itapuã, Viamão, RS) e integrantes do GEM.

Desenvolvido a partir de 2011, o *ProDocSon - Memória através dos cantos* foi constituído a partir da experiência do Museu do Índio do Rio de Janeiro com o Projeto de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras (ProgDoc) e contou com a participação de equipes regionais - constituídas por pesquisadores indígenas Guarani-Mbyá (RS); Kaiowá (MS); Baniwa (AM); Krahô (TO); Enawene Nawe (MT); Tikmũ'ũn/Maxakali (MG), entre outros, e por etnomusicólogos não indígenas. Pretende criar instâncias de troca de conhecimento entre povos ameríndios, estimular a transmissão de conhecimentos musicais tradicionais e pesquisar pela perspectiva etnomusicológica junto a estes povos indígenas (Lima Rodgers *et al.*, 2016).

A partir destes dois núcleos – o GEM e o ProDocSon – se desenvolveu o projeto *Registros…*, cujo objetivo é compreender, com base no trabalho de campo colaborativo, os repertórios sonoro-performáticos Guarani, documentar e divulgar essas práticas, seguindo os interesses dos participantes indígenas da pesquisa, das *tekoá* da Grande Porto Alegre e de

[62] Coordenado pela Profa. Maria Elizabeth Lucas, foi criado em 1991 e registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq desde 1992.
[63] Coordenado pela etnomusicóloga Rogângela Tugny.

Santa Maria. Como um grupo que envolve pesquisadores em formação, que recentemente estão tendo contato com saberes musicais ameríndios, desenvolvemos leituras, elaboramos resumos e discutimos sobre artigos em etnomusicologia indígena e materiais didático-pedagógicos constituídos no grupo de pesquisa, revisamos parte da vasta literatura brasileira sobre o tema, a fim de participar de alguns processos de continuidade da pesquisa.

Entre os repertórios sonoro-performáticos que a pesquisa mapeou encontram-se narrativas de histórias de animais, mitos da origem Guarani, música instrumental, cantos e danças sagrados e brincadeiras tradicionais de criança. Instrumentos musicais importantes para os Guarani são o *mba'epú* (violão com cinco cordas), a *ravé* (rabeca de três cordas), o *mbaraká mirim* (ou *hy'akuá parã*, chocalho), o *angu'á pú* (tambor), as *mimby* (flautas) e as *takuapú* (taquaras sagradas). Nos *mboraí* (cantos sagrados), é central o uso da voz em formato responsorial.

O grupo se aproximou, através de saídas de campo e das leituras, da cosmologia Guarani - isto é, da forma como relacionam a existência dos seres humanos com a de outros seres vivos, na Terra e no Universo (Cosmo) - e do *nhande rekó* (nosso modo de vida Guarani). As análises etnomusicológicas relatam a forte conexão da cosmologia e do modo de viver Guarani com as sonoridades e performances que produzem. Foi neste sentido que Stein (2009, 2013) descreveu que os Guarani vivem uma existência "cosmo-sônica", conceito inspirado em estudos etnomusicólogos sobre povos ameríndios e nas reflexões dos próprios Guarani que enfatiza que a existência dos Guarani é centralmente marcada pelo universo sonoro. O canto, a dança e a execução instrumental, em diferentes contextos rituais, são categorias centrais para a comunicação com antepassados e divindades, para quem os Mbyá cantam em retribuição por terem criado e cuidarem do cosmos, por possibilitarem que os Mbyá despertem com alegria, por protegerem o mundo e as pessoas, por possibilitarem o nascimento das *kyringüé* (crianças) e que recebam um nome-espírito entre o primeiro e segundo ano de vida. Os Mbyá-Guarani seguem, assim, em suas práticas musicais, a lógica de reciprocidade (Lucas; Stein, 2012). Também expressam-se sonoramente como forma de construir e marcar sua identidade, nas apresentações musicais públicas, em forma de CDs e DVDs, o que por vezes contribui também para o sustento econômico das comunidades.

Ao mesmo tempo em que tentamos compreender o universo cosmo-sônico Guarani, nos envolvemos com a confecção de material didático com base na história mítica do duelo de *xivi* (onça) e *Tupã* (divindade dos raios e dos trovões), que vem sendo aprimorada junto a interlocutores Guarani, em especial as *kyringüé* (crianças) na *tekoá* Pindó Mirim. Essa ação dentro do projeto foi iniciada e conduzida por Vherá Poty, liderança Mbyá atualmente

residente em Santa Catarina, que atuou por dois anos como pesquisador bolsista da UNESCO no projeto *Memória através dos cantos.*

A história trata do duelo de coragem da *xivi* com *Tupã*, seres fundamentais na sociocosmologia Mbyá. As *xivi* representam alteridades com quem os Guarani disputam espaços e poderes e trocam essências (em suas narrativas) desde a origem do mundo. *Tupã* é a divindade responsável pelos ventos, chuvas, relâmpagos e trovões, e a ele se vincula o nome Vherá, que muitos Mbyá recebem das divindades como *nhë'ë* (espírito-palavra), através dos cantos evocados pelos *karaí e kunhã karaí* (sábios líderes espirituais homens e mulheres), no ritual de nominação (que ocorre quando a criança tem cerca de dois anos de idade). Esta história foi contada por outra bolsista pesquisadora do projeto, Neusa Benites da Silva, irmã de Vherá, em uma sessão de registro de cantos, brincadeiras e narrativas Mbyá, na *tekoá Guaviraty,* Santa Maria, RS, em 2013, e escolhida por Vherá e seus familiares para compor o repertório de sons e imagens a serem compartilhados entre os Guarani e com outros povos indígenas e não indígenas. Pensando na potencialidade didática e criativa da história de *xivi* e *Tupã*, na circulação nas escolas Mbyá e não indígenas, optamos pela produção de um sequenciamento de desenhos feitos por crianças de outra *tekoá* (*Pindó Mirim*). O conjunto audiovisual foi legendado em Português, emoldurado por um *mboraí* (canto e dança) no início e um *jerojy okareguá* (música instrumental do patio) ao final.

O vídeo "Xivi e Tupã" está sendo finalizado e, enquanto colaboramos na confecção de materiais didáticos para as escolas diferenciadas, os Guarani nos ensinam seus cantos e danças e suas interpretações sobre o mundo, e permitem a divulgação de parte do seu acervo sonoro em contextos interétnicos. Os documentos resultantes devem ir ao encontro das demandas indígenas, reforçando a compreensão das especificidades de cada grupo, assim como complexificando o entendimento da diversidade cultural e musical brasileira.

Registros sonoro-performáticos Kaingang

A experiência de colaborar no registro de uma série de cantos Kaingang para a confecção de materiais didáticos destinados a escolas inseridas em aldeias indígenas Kaingang no sul do Brasil ocorreu no âmbito do projeto SIE, que, como dito anteriormente, se ocupa da formação continuada de professores indígenas, promovido pelo governo federal, através do Programa ForProf, do Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (MEC/SECADI). A ação integra o Programa Nacional dos Territórios Etnoeducacionais no seu eixo Pedagogias Diferenciadas e Uso das Línguas Indígenas e é direcionada a professores indígenas das escolas indígenas de Educação Básica.

Alguns dos professores atuam como orientadores de estudo, responsáveis pela formação dos professores indígenas cursistas vinculados às escolas indígenas. No âmbito da SIE são produzidos materiais didático-pedagógicos a serem utilizados pelos professores indígenas cursistas, bem como outros para uso nas escolas não indígenas. A ação se orienta pelos princípios da especificidade, da organização comunitária, do multilinguismo e da interculturalidade, que fundamentam os projetos educativos nas comunidades indígenas (Resolução nº 54, de 12 de dezembro de 2013).

No âmbito deste projeto, um grupo de professores Kaingang, da aldeia da Guarita, RS, interessou-se pela elaboração de material musical para os estudantes das escolas locais, e demandou ao projeto a gravação de um CD como material didático. Outros materiais didáticos, como cartografias, registros audiovisuais e livros com textos, imagens e exercícios voltados ao letramento, também foram constituídos no projeto, a partir dos planejamentos construídos como prioridade pelos professores Kaingang e Guarani.

Discutiu-se no grupo de pesquisa e com parte dos professores participantes do SIE sobre a importância de se escutarem e compreenderem as demandas e escolhas feitas pelos professores Kaingang no processo de registro sonoro do CD, a exemplo de trabalhos em etnomusicologia colaborativa realizados nos últimos anos com coletivos indígenas no sul do Brasil (Lucas & Stein, 2012[2009]; Silva *et al.*, 2010[2005]; entre outros). Buscamos também nos aproximar de um entendimento sobre a música Kaingang, a partir da interlocução com os próprios professores e do estudo comparativo com pesquisas em etnomusicologia Kaingang (Arnt, 2005; Freitas, 2005; Rosa, 2005; entre outros).

Foram registrados onze temas, que variaram entre a língua Portuguesa e a Kaingang. Algumas das letras dos temas cantados em Português denotaram a ênfase em especificidades da história e do modo de ser Kaingang, como no canto "Nós somos índios Kaingang", reforçando valores e a identidade étnica deste povo. Ao mesmo tempo, este e outros cantos exploraram textualmente seu pertencimento a um imaginário nacional, indicando poeticamente sua afirmação como brasileiros. Uma das 11 canções escolhidas para serem gravadas foi o "Hino Nacional Brasileiro", porém cantado em língua Kaingang.

Uma diversidade de cenas, contextos, relações sociais e sonoridades se expressam nos cantos, nos permitindo vislumbrar aspectos sociocosmológicos de diferentes naturezas. "Kaféj vỹ goj kri nãgnãr" envolve a descrição – poética e melódica - de sons do rio, do milharal e da serpente, personagens de força mítica para o grupo. Citações melódicas em outras músicas falam de outras relações sociais, como é o caso do canto que se constitui de forma semelhante a uma marcha de carnaval do início do século XX, fazendo supor relações sociais desta

comunidade Kaingang estabelecidas no âmbito de circuitos de rádio-difusão e de festas populares urbanas. Outro canto é mencionado como próprio de bailes Kaingang, em que diferentes cores e atitudes são esperados de distintos participantes da festa, remetendo à lógica dualista Kaingang.

Para a presente reflexão, é válido o diálogo com a etnografia de Mônica Arnt (2005), que reflete sobre o fato de que os Kaingang, ao demonstrarem publicamente seus cantos e danças, optam por um repertório de cantos e danças de guerra, motivados pela carga política da mensagem que querem passar aos não indígenas, principal público das apresentações analisadas em sua pesquisa. A experiência deste grupo de pesquisa trouxe o mesmo questionamento sobre a motivação da escolha do repertório pelos professores Kaingang neste projeto. Partindo da hipótese de que o destino didático do registro deveria envolver o interesse em preservar e perpetuar o conhecimento tradicional do grupo, para que os alunos pudessem ter acesso a elementos originários da sua cultura, em um segundo momento, por sua vez, colocaram-se em perspectiva outros elementos que compõem as memórias sonoras deste povo, que envolvem um complexo engajamento social intra e interétnico e variadas formas sonoras de afirmação identitária como coletividade, lidos muitas vezes por não indígenas como externos à cultura Kaingang. Percebemos, desde dentro do projeto e a partir das discussões em curso, como elementos que em uma escuta rápida se associam ao mundo moderno, urbano, não indígena, são incorporados e ressignificados pelo grupo, apropriados, já há muito tempo ou nos últimos anos, a suas memórias e tradições. Neste sentido, a gravação destes cantos em um CD didático reforça que tais elementos musicais e sociais se tornaram e são componentes do complexo musical Kaingang, na medida de sua prática, no cotidiano, em suas festividades, nas escolas.

Uma possível conclusão da experiência relatada é a de que existem as concepções prévias do(s) pesquisador(es) não indígenas (colaboradores), com base em suas experiências musicais e em conhecimentos ainda muito novos sobre a diversidade sonora Kaingang, assim como a partir de suas habilidades técnico-musicais e de sua abertura para colaborar no projeto, e os interesses didático-musicais dos professores/pesquisadores Kaingang, com base em suas memórias, trajetórias e intenções educativas. Desta forma, ao caminharmos lado a lado, temos constituído um processo de produção sonora com base na negociação entre as partes e no respeito à diferença, considerando memórias e aprendizagens recíprocas dos envolvidos.

Considerações finais

Em ambos trabalhos descritos, vêm-se constituindo experiências de colaboração entre pesquisadores, indígenas e não indígenas, na sistematização, análise e divulgação dos dados etnomusicológicos, convertidos em materiais didáticos, artigos, palestras e outras atividades investigativas-formativas.

Posicionados no contexto de uma investigação baseada na experiência performática, interétnica, intercultural e transdisciplinar, na tentativa de promover ressonâncias entre o fazer etnomusicológico da tradição anglo-saxônica e o fazer ontológico, performático e epistemológico de agentes indígenas nas pesquisas etnomusicológicas brasileiras, descrevemos nossa aproximação, negociada com professores e lideranças Guarani Mbyá e Kaingang, a processos de registros de práticas sonoro-performáticas e de confecção de materiais didático-pedagógicos Guarani Mbyá e Kaingang, na perspectiva da formação em etnomusicologia colaborativa.

Referências

ARAÚJO, Samuel. "A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré". *Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006.

ARNT, Mônica de Andrade. *Os cânticos de guerra entre grupos Kaingang na Grande Porto Alegre.* Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.) *Música em debate:* perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008. p. 199-211.

CARVALHO, José Jorge de. Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes. *Tabula Rasa.* n. 12, p. 229-251, jan.-jun. 2010.

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". In: _____. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999. p. 17-62

FREITAS, Ana Elisa de Castro. *Mrur Jykre* – A cultura do cipó: territorialidades Kaingang na margem leste do Lago Guaíba, Porto Alegre – RS. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2005.

GUAZINA, Laíze. "Etnomusicologia, política e debate social: contribuições para um estado da arte da etnomusicologia participativa no Brasil". VII Encontro Nacional da ABET, Florianópolis, 2015. *Anais...* Florianópolis: ENABET, 2015, p. 903-915.

INCTI - Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. *Encontro de Saberes nas Universidades:* bases para um diálogo interepistêmico. (Documento-base do Seminário.) Brasília: UnB, 2015.

LASSITER, Luke. The Chicago guide to collaborative ethnography, 2005. Chicago: The University of Chicago Press. 2005. 164 p.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica.* São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LIMA RODGERS, Ana Paula *et al.* "Song Memory as a territory of resistance among South American Indigenous Peoples. A Collective Documentation Project". *The World of Music* (new series). v. 5, n. 1, p. 81-110, 2016. Disponível em: http://www.journal-the-world-of-music.com/current.html. Acessado em: jun. 2016.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. "O trabalho de campo em pesquisa-ação participativa: reflexões sobre uma experiência em andamento com a comunidade negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais". *Música e Cultura,* n. 6, p. 47-58, 2011. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/164>. Acessado em: 9 jun. 2016.

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília Raquel (Orgs.). Coordenação indígena: Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá Benites da Silva, Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty Benites da Silva. *Yvý Poty, Yva´á* - Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Porto Alegre: Instituto do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, 2012 (reimpr.)[2009]. 88 p. CD e livro. (59:55min)

LÜHNING, Angela. "Métodos de Trabalho na Etnomusicologia: reflexões à volta de experiências pessoais". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 22, p. 105-126, 1991.

_____. "Etnomusicologia participativa: derrubando portas abertas? das vozes nativas e dos ainda velhos discursos dos pesquisadores". XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 2003. *Anais...* Porto Alegre: ANPPOM, 2003.

_____. "Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às musicas brasileiras". In: TUGNY, Rosangela P. de; QUEIROZ, Ruben C. de (Orgs.). *Músicas Africanas e indígenas no Brasil.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 37-55.

____; TUGNY, Rosângela (Orgs.). *The World of Music* (new series). v. 5, n. 1, 2016. Disponível em: http://www.journal-the-world-of-music.com/current.html. Acessado em: jun. 2016.

ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. "*Os kujà são diferentes*": um estudo etnológico do complexo xamânico dos Kaingang da terra indígena Votouro. Tese (Doutorado em Antropologia) - IFCH, PPGAS, UFRGS, 2005.

SEEGER, Anthony. "Etnografia da Música". *Cadernos de campo,* n. 17, p. 237-259, 2008.

SILVA, Felipe (Rẽtón); KANHERÓ, João Carlos (Kasu); SALVADOR, Zílio (Jagtyg). *Kanhgág ag vi ymã mág ki* – Vozes Kaingang na Aldeia Grande. Porto Alegre: Museu da UFRGS / ILEA / SMDH de Porto Alegre, 2015[2005]. 1 CD.

STEIN, Marília R. A. "*Kyringüé mboraí"*: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Tese (Doutorado em Música - Etnomusicologia) - PPGMUS, UFRGS, 2009. Inclui 1 CD. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/17304.

_____; SILVA, Vherá Poty Benites da. "Refletindo sobre experiências em Etnomusicologia Colaborativa no Extremo Sul do Brasil". 29. Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), Natal/RN, 03-06 ago. 2014. *Anais...* Natal: RBA, 2014.

BRASÕES QUE ECOAM, A REPERCUSSÃO ARMORIAL NA CENA MUSICAL DE PERNAMBUCO: MEMÓRIA, ESPAÇO E CULTURAS

Marília Santos[64]
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: O Movimento Armorial surgiu em Pernambuco, no início dos anos 1970, congregando artistas de diversas áreas, inclusive música. As ideias lançadas por ele continuam influenciando trabalhos em várias áreas. Na música nota-se que um grupo de compositores e intérpretes efetuam atualmente obras com atributos propostos pelo Armorial. Nosso objetivo neste trabalho é entender, na cena musical pernambucana atual, como se dá o vínculo de certas práticas musicais com a Música Armorial. Para isto estão sendo realizadas entrevistas com músicos que fizeram parte do Movimento Armorial e com os que realizam músicas, seja solo ou em grupo, que são vistas como contendo influências armoriais. Os ecos que o armorial deixou em termos de música estão ligados à imagem de um determinado Nordeste. Então será discutido como o Nordeste foi surgindo como região epistemológica, fundado na memória e na saudade, e como isto tem sido refletido na/pela música. Apesar da pesquisa não ter sido concluída, percebe-se que as influências deixadas pelo Movimento Armorial repercutem de forma ativa na cena musical pernambucana e em outros espaços.

Palavras-chave: Cultura Pernambucana. Movimento Armorial. Música Armorial.

Abstract: The Armorial Moviment was an artistic movement that took place in the state of Pernambuco (Brazil) in the beginning of the 1970's. It gathered artists from various areas, including music. The ideas expressed by the movement continue to influence works in different areas. In music, it is noticeable that a group of composers and performers present works with attributes proposed by Armorial Moviment in current days. Our purpose in this paper is to understand the relationship between specific musical practices and the Armorial Music in Pernambuco's musical scene. Therefore, we are conducting interviews with musicians that were part of the Armorial Movement and also with musicians that perform solo or ensemble music that are perceived as influenced by the Armorial Movement. The echoes left by the movement in music are deeply attached to a certain image of Northeastern Brazil. Thus, we discuss how Northeastern Brazil has emerged as an epistemological region, based on memory and nostalgia, and how this has been reflected in and by the music. Even though this research it still a work in progress, we perceive that the influences left by the Armorial Movement are very well reflected in the musical scene of Pernambuco and other contexts.

Keywords: Pernambuco Culture. Armorial Movement. Armorial Music.

O Movimento Armorial: histórias e concepções

O Movimento Armorial surgiu da idealização de artistas e intelectuais liderados pelo escritor Ariano Suassuna (1927 – 2014). O objetivo era criar uma arte autenticamente brasileira. Defendiam que era preciso buscar a matéria-prima nas raízes da cultura popular.

[64]Mestranda em Música, com área de concentração em Etnomusicologia. Financiada pela Capes. Orientador Carlos Sandroni.

Ariano entendia que o lugar onde este material "puro" se encontrava era Nordeste do Brasil, pois a industrialização e toda a modernização não haviam influenciado esta região. O Armorial reuniu elementos já existentes na cultura popular como base para a criação de uma arte essencialmente brasileira, que guarda em si o que há de mais "primitivo" no país, indo de encontro ao cosmopolitismo e à modernidade.

Pernambuco foi o berço de algumas escolas que defenderam a cultura popular. Destacam-se a Escola do Recife, início do século XX, o Movimento Regionalista, 1926, a Sociedade de Arte Moderna do Recife, 1948, o Movimento de Cultura Popular, 1961 (NÓBREGA, 2000). De acordo com Moraes, o Movimento Armorial surgiu em meio ao governo militar, que defendia uma representação autoritária e unificadora da Nação (MORAES, 2000, 27).

Sua estreia ocorreu no dia 18 de outubro de 1970. Foi marcada por um concerto, na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. O repertório foi dividido em duas partes: a primeira com músicas barrocas de Luís Álvares Pinto (1719 – 1789) e José Lima. A segunda com músicas de Capiba (1904 – 1997), Guerra-Peixe (1914 – 1993), Jarbas Maciel (1933), Clóvis Pereira (1932) e Cussy de Almeida (1936 – 2010) (MORAES, 2000). A música acabou sendo um dos elementos artísticos trabalhados pelo Movimento Armorial que mais se destacou. Isso se deu, entre outras coisas, por conta da política vigente no Brasil. Para o governo militar da época, ela era ideal para promover uma arte nacional, pois era baseada nas raízes da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, não se tornaria veículo contra o Regime Militar, devido ao fato de não possuir letra (VENTURA, 2007).

Apesar de haver pesquisas que discorrem sobre a Música Armorial, não foi encontrada nenhuma que trate mais especificamente de suas influências na atualidade. Dentre os trabalhos destacamos a dissertação *A música no Movimento Armorial* (2000) e o artigo homônimo (2007), de Nóbrega, que tratam das concepções do Movimento Armorial relacionado com o nacionalismo e com ideias sobre cultura brasileira. A dissertação de Costa, intitulada *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antônio Carlos Nóbrega* (2011), na qual o autor procura entender a representatividade de determinados elementos armoriais nos recitais do Antônio Carlos Nóbrega. A dissertação de Ventura, *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* (2007), na qual foi analisada a constituição imaginária dos espaços a partir da presença da Música Armorial. *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do concerto para violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe* (2014), de Silva, na qual são analisados elementos da música popular nordestina. A *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação*

(2014), dissertação de Bezerra, na qual foram vistos e discutidos elementos estéticos e históricos com o intuito de obter uma melhor interpretação da composição. O artigo de Francisco Andrade, Revoada: um panorama sobre a história do Quinteto Armorial (2016), que apresenta uma abordagem sobre o percusso do Quinteto Armorial, com foco na música "Revoada", gravada no primeiro LP do grupo. Por isso entendemos que há necessidade de estudar os desdobramentos musicais que o Armorial deixou e tem construído atualmente.

Brasões sonoros: a Música Armorial e outras coisas

A importância da cultura e da música rurais como elementos para a construção de uma música nacional era tema de debates realizados por intelectuais e artistas já nas primeiras décadas do século XX. Eram vistas como partes autênticas da tradição folclórica do Brasil (MORAES, 2000). Apesar de surgir oficialmente na década de 1970, a Música Armorial se acomoda ao discurso regionalista da década de 1920, de modo que vem a contribuir para a construção do espaço imaginário e sonoro do Nordeste (VENTURA, 2007, f. 30).

Os grandes destaques, enquanto grupo, foram o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Ao falar do percusso desta, Sérgio Barza (2015), não faz mensão ao momento exato de finalização da Orquestra. Sobre a finalização do Quinteto Armorial, um dos seus ex-integrantes, o flautista Antônio Farias (2016), contou-me, em uma conversa informal, que esta ocorreu um pouco depois da gravação do último LP do grupo, em 1980. Existiram vários outros grupos armoriais como a Orquestra Romançal, o Quinteto Itacoatiara, o Quarteto Romançal.

Torna-se, por tanto, importante buscar compreender quais marcas foram deixadas pelo Movimento e sua música na cena musical de Pernambuco, compreendendo seus ecos e influências na criação e performance musicais. Sabe-se que a música é um fenômeno cultural e que, sendo assim, se manifesta de diversas maneiras nas mais diferentes sociedades. Uma mesma sociedade pode trazer inúmeros conceitos diferentes do que vem ser música, todos convivendo juntos no mesmo ambiente, inclusive. Blacking (2000) afirma que a música para ter significação precisa ter associação entre as pessoas. Em outras palavras, a música não existe sem o ser humano, sem a sua interação. Neste sentido, para compreender o que vem a ser a Música Armorial e suas influências encontradas na música produzida na atualidade é preciso considerar o próprio discurso das pessoas, seja aquele advindo de quem a produz – composição e performance –, seja em relação a quem recebe. De modo que não devemos e nem podemos pensar a música somente enquanto fenômeno físico. Logo é notável que as nuances de cada cultura musical podem ser encontradas no discurso. Este que constrói a

própria maneira de fazer música. Neste sentido buscamos enxergar como esta música é percebida pelo seu público. Para tanto realizamos um questionário, com pessoas que não têm envolvimento com Música Armorial, com as seguintes perguntas: 1. "O que é a Música Armorial?"; 2. "Você consegue perceber a influência desse tipo de música na atualidade?". Selecionamos alguns trechos das respostas. As pessoas não foram identificadas e estão sendo chamadas Ouvintes.

> [...], entendo que tal arte musical é tratada de forma híbrida, utilizando-se dos aspectos marcantes/característicos de práticas musicais tradicionais do Nordeste brasileiro influenciados pela cultura ibérica [...]. Desta forma, iniciou-se uma sonoridade bastante peculiar a esta construção musical, gerando uma maneira diferenciada de compor música nordestina, seguindo parâmetros europeus. Consigo perceber tais influências dessa música em vários segmentos da cena musical da atualidade em Recife – PE e em João Pessoa – PB (e em várias localidades brasileiras). [...]. Acredito que as influências perceptíveis da Música Armorial na atualidade utilizam-se de um sentido metafórico – inventado – de pertencimento e de caracterização da identidade de uma música erudita nordestina, onde os grandes nomes deste movimento foram os responsáveis por um "modelo" sonoro, fazendo uma ótima leitura musical da ideia de criação de uma arte erudita com base nos elementos tradicionais do Nordeste proposta por Ariano Suassuna (Ouvinte 5 – 04/10/2016).

> É uma música que surgiu no Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna. Tem uma proposta de quebrar as barreiras entre as músicas ditas popular e erudita, criando uma linguagem que expressa o popular/folclórico/cultura regional de maneira mais rebuscada (Ouvinte 24 – 12/10/2016).

> Música Armorial é um estilo musical formado a partir do Movimento Armorial, que busca valorizar os elementos da cultura popular brasileira [...]. O principal legado da Música Armorial foi criar uma consciência e orgulho da música popular. [...]. Muitas vezes essa consciência se dá por influência de bandas que não são do Movimento Armorial, mas que têm influência desse Movimento. O Manguebeat é um exemplo de Movimento que foi influenciado pelo Movimento Armorial e que influenciou outras bandas. Portanto, mesmo indiretamente, a Música Armorial tem influenciado muitas bandas que têm a preocupação de destacar a música e outros elementos da cultura popular dentro do seu estilo musical [...]. (Ouvinte 31 – 24/10/2016).

> [...] a Música Armorial é o resultado de um estilo que abarca características e traços da cultura nordestina. Imagino que parte das composições musicais deste estilo surgem como reflexo e influência de uma vicência no Nordeste brasileiro. Pode-se observar atualmente na Música Armorial alguns traços estilísticos musicais que caracterizam a cultura pernambucana/nordestina. [...]. O frevo, o forró, as missas escritas para orquestra sinfônica, dentre outros estilos, possuem traços em comum, e penso que estes de fato exercem alguma influência no que as pessoas são e que de alguma maneira refletem em suas ações como pessoas na sociedade. (Ouvinte 33 – 24/10/2016).

> Música Armorial é todo repertório que me remeta à música nordestina, não ritmos locais como frevo, maracatu, forró, mas um tipo de música em que me reporte à vida e ao homem sertanejos. Eu percebo isso pela instrumentação (percussão, cordas friccionadas, flauta transversa, acordeon), pelo padrão bastante marcante, pela presença do sistema modal (em geral os modos mixolídio, lídio e a escala nordestina que é uma fusão entre estes). Além do fato de lembrar a nossa música, também me remete à música profana medieval (baixa Idade Média), como danças e canções desta época. Recentemente a novela "Velho Chico" se utilizou da Música Armorial para identificar e repesentar uma área e uma cultura sertanejas nordestinas, por

> exemplo. Creio que quando se quer representar o Nordeste culturalmente se inserem músicas em estilo armorial em peças de teatro, propagandas, vinhetas, comerciais de TV e rádio e outros gêneros. Há óperas também que se valem disso, como "O Pescador e Sua Alma". Alguns compositores de Pernambuco compuseram obras eruditas para orquestra, para grupos de câmara e instrumentos solo apropriando-se do armorial, mas também alguns compositores de MPB, em diversas regiões, também se influenciaram deste estilo regionalista. (Ouvinte – 30/10/2016).

Gostaríamos de chamar a atenção para estas respostas que trazem um aspecto que se repete: a relação da Música Armorial como fator representativo da região Nordeste. Para uma compreensão mais ampliada do que leva a esta interpretação, faz-se necessário entender um pouco como a região Nordeste foi criada.

O Nordeste não existiu desde sempre. A história regional dele para ser escrita necessitou de vários acontecimentos e até de idealizações diversas em múltiplos campos como o da política, da sociologia e da arte. A invenção do Nordeste é a reconstrução da parte seca que compunha o antigo Norte do Brasil. O que ocorre é a construção de um novo discurso regionalista em torno dessa região geográfica e, a partir deste momento, já também epistemológica. Esse discurso, por sua vez, nasce da necessidade de reelaborar novos padrões identitários. Apesar de o discurso regionalista surgir já na segunda metade do século XIX e voltar, com outro viés, a ter força no início do século XX, um marco importante é o momento pós-guerra, quando as teorias que determinavam as condições socioeconômicas do lugar a partir do meio natural e da raça deixam de ter força e são substituídas por teorias de cunho sociológico. Junto a isto ainda permeava o espírito do nacionalismo que, também numa necessidade de criar uma identidade que representava o país, elegia algumas características e manifestações, em detrimento a outras. Essa busca da homogeneidade nacional acabou criando uma necessidade de afirmação de diversas identidades regionais. O Nordeste, por sua vez, ainda era marcado por uma espécie de esquecimento socioeconômico. E então, ele, mais do que uma região geográfica, começa a ser fundado na memória e na saudade (ALBUQUERQUE JR, 2011).

Com os efeitos da globalização também surgiu a separação entre espaço e local (HALL, 2005). Apesar disso, é ainda comum que as manifestações façam referência a um espaço geográfico. E estas manifestações são difundidas para inúmeros lugares. A música é, sem dúvida, um fenômeno importante para esta construção, como mostram os estudos de vários pesquisadores que se encontram no livro *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place* – Etnia, identidade e música: a construção do lugar (1997). Percebe-se que a partir das maneiras de performance musical as identidades criadas são mobilizadas e tornam-se representativas dos seus respectivos lugares. A identidade do Nordeste não foi

fixada somente em seu espaço geográfico, porém através e além do mesmo, sobretudo no Sudeste, região para a qual era comum a migração de nordestinos. Então a música, por meio do rádio, principalmente, moldava, através das memórias e da saudade, este lugar que parecia tão distante, um espaço composto de lembranças.

É nessa saudade que o Nordeste vem sendo criado. É com ela que Ariano Suassuna vai reescrevê-lo, seja em sua obra, seja com outros intelectuais e artistas junto ao Movimento Armorial. De acordo com Albuquerque Jr. (2011), a ênfase da memória por parte dos tradicionalistas nasce da vontade de prolongar o passado para o presente. E até mesmo talvez fazer desse passado o futuro. A historicidade, por tratar de coisas em seu caráter passageiro e mutável é causa de sentimento de angústia. É a memória, continua ele, responsável por juntar fragmentos de história, lembranças pessoais, catástrofes e fatos épicos que são responsáveis pela construção do rosto da região.

É por querer resgatar esse passado, não necessariamente linear e nem tão "real" e histórico, que o Armorial enfatiza e fixa a figura desse Nordeste. O Movimento Armorial procurou fazer essa reconstrução, de modo que suas ideias floresceram e transcenderam até a atualidade. Na música, por exemplo, é possível ver germinar inúmeras vertentes. Os sons armoriais buscados na memória nordestina ressignificaram e criaram imagens que foram fixadas como representativas da sua identidade.

Ecos armoriais: influências e repercussões na música atual

Há na atualidade grupos e artistas que fazem música, considerada por muitos, do tipo armorial e/ou com suas influências. Dentre eles temos o SaGRAMA. De acordo com Sérgio Campelo (2015), professor do CPM, ex-integrante do Quarteto Romançal e líder do grupo, a imprensa, juntamente com o público em geral, colocam o SaGRAMA como uma espécie de ícone da Música Armorial. O que o mesmo esclarece que não é. Explica que o grupo faz sim Música Armorial, entretanto não somente ela. Também trazem em seu repertório frevos, maracatus e tantos outros tipos de gêneros musicais. Como realizam música num estilo erudito, baseada nos folguedos e nas festas populares da região Nordeste, entende isto como uma influência advinda do Armorial. Entretanto, muito o incomoda que o grupo seja visto como uma espécie de representação desse estilo. Para Campelo (2015) a Música Armorial é aquela presente no Nordeste, encontrada nas festas populares e nos folguedos. Essa relação do grupo com o Armorial também tem muito a ver com o fato de o mesmo ter realizado trilhas sonoras de obras de Ariano Suassuna.

Há o Quadro, o qual teve como flautista, durante algum tempo, Egildo Vieira do Nascimento, que compôs o Quinteto Armorial em sua primeira fase. O grupo tem como líder Nelson Almeida, professor da Universidade Federal de Pernambuco. É um grupo considerado Armorial por muitos que ouvem sua música. Para Almeida (2016), é complicado pensar em classificar o grupo ou composições dessa maneira, visto que não esteve presente no processo do Movimento Armorial. Explica que, em linhas gerais, a Música Armorial é aquela produzida em Pernambuco a partir dos anos setenta. Tendo ela um caráter erudito e popular ao mesmo tempo. É uma tentativa de resgatar a cultura popular, todavia conduzindo-a para um ambiente acadêmico.

É possível encontrar vários outros grupos como o Rosa Armorial, que o nome se autor explica nesse sentido. A Orquestra de Câmara de Pernambuco que, apesar de não se tratar de um grupo armorial, é às vezes classificada pela mídia e por alguns ouvintes como sendo. O Quinteto da Paraíba, que para muitos realiza Música Armorial e foi responsável por parte de sua difusão no meio erudito. Grupos da região Sudeste como Madureira Armorial, Quinteto Aralume e o grupo Pedra Lispe. Há também os músicos que fizeram parte do Movimento Armorial, da construção dessa música e que, depois dos anos oitenta foram seguindo seus caminhos mais separadamente, com suas ideias, seus ideais. Dentre eles podemos destacar Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, Fernando Pintassilgo, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira. E artistas como Sérgio Ferraz, Antulio Madureira e outros que, apesar de não ter nenhum contato direto com o Movimento Armorial e suas ideias, produzem uma música que é vista por muitos como repleta de influências armoriais, como Adelmo Arcoverde.

Considerações finais

O Armorial e sua música vêm tentar quebrar, talvez, o paradigma que coloca determinadas pessoas, ou pelo menos alguns grupos sociais como mais musicais que outros. Mostrando que, a manifestação popular é tão musical e tão importante quanto qualquer outra e, mais especificamente, quanto à europeia erudita. Neste sentido podemos notar que o fazer musical não necessariamente está relacionado a um tipo de escolarização formal e acadêmica. Blacking (2000) explica que a existência da música depende da própria vivência e desenvolvimento de uma capacidade de audição estruturada, visto que se trata de uma tradição cultural a qual se transmite de uns para outros. Compreendemos que esta difusão não se limita àqueles que produzem a música, mas também é realizada por quem a consome, os ouvintes. Sendo, então, todos que se fazem presentes numa determinada cultura musical importantes para a sua continuação.

Apesar de Ariano Suassuna ter dito em seu livro *O Movimento Armorial* (1974) que a arte armorial já existia antes mesmo de o Movimento surgir, que se tratava da arte do povo; apesar de colocar que a Música Armorial era aquela tocada pelo violeiro popular, pelo rabequeiro, pelo "pifero". Não podemos deixar de considerar que o fato de nomear já é um ato de criação. Além do mais, o redirecionamento desta música para o erudito, tornando-a de concerto, já a transforma em outra.

Mais do que se preocupar se há ou não Música Armorial sendo produzida na atualidade, seja do ponto de vista mais purista, seja considerando as diversas mudanças pelas quais uma forma de arte está apta a passar, é buscar entender como o Movimento Armorial e sua música têm influenciado e repercutido na cena musical e na cultura pernambucana.

A arte, apesar de trazer uma visão que se distingue em muitos pontos do que estamos acostumados a chamar de real, traz sempre um recorte, uma transfiguração da sua "realidade". Compreender os ecos da Música Armorial está muito além de buscar entender formas melódicas, modos, tonalidade, ritmos e cadências. É necessário buscar sua essência maior. E esta é encontrada no seu povo. Por isso o estudo da repercussão da Música Armorial é, acima de tudo, uma investigação sobre cultura. Provavelmente o grande legado deixado pelo Armorial não tenha sido somente a valorização da arte do povo nordestino, mas a construção desse Nordeste, desta cultura nordestina.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes.* 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Nelson. Entrevista à autora. Recife, dia 26 de setembro, 2016.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities:* reflections on the origin and spread of nationalism. London and New York: Verso, 2006.

ANDRADE, F. Revoada – um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial. *Cadernos do IEB*. Culturas e identidades brasileiras. Encontro de pós-graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros USP: São Paulo, n. 7, p. 283-297, 2016.

BARZA, Sérgio Nilsen (org.). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos:* partituras editadas: 45 anos. Recife: Cepe, 2015.

BEZERRA, José Renato Accioly. *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira:* estudo para interpretação. 110 f. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6 Ed. University of Washington Press. Seattle and London: 2000.

CAMPELO, Sérgio. Entrevista à autora. Recife, dia 12 de fevereiro, 2015.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial:* o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega. 157 f. Dissertação de mestrado em Literatura e Interculturalidade. Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

FARIAS, Antônio Fernandes de. Conversa informal com a autora. João Pessoa, dia 7, junho, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial:* Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Ed. Universitária da UFPE: 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

_____. A música no Movimento Armorial. *Anais Anppom,* 2007. Disponível em <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf>. Acesso em 12 dez 2014.

SILVA, Débora Borges da. *O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe.* 63 f. Dissertação de mestrado em Práticas Interpretativas – violino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, identity ando music:* the musical construction of place. Oxford and New York: Berg, 1997.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial.* Recife: Ed. Universitária, UFPE, 1974.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços:* paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em História. Natal, 2007.

DANÇANDO COM OS TUPYNAMBÁS: TRANSMISSÃO MUSICAL DE UMA PERFORMANCE PARTICIPATIVA NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA

Marta Sanchís Clemente
martasancle@gmail.com
UFPB

Resumo: A presente comunicação é um recorte de uma pesquisa de mestrado concluída na área da etnomusicologia, que teve como foco principal a transmissão musical em uma Tribo Indígena do Carnaval de João Pessoa. Entendendo a brincadeira como um todo complexo em que música, dança, encenação e religiosidade não podem ser compreendidas sem as estruturas sociais nas quais estão inseridas, elaborei uma etnopedagogia do processo de aprendizagem dos instrumentos. Para isso, analisei a performance procurando refletir as relações entre os elementos que a compõem: música, dança e encenação de inspiração ameríndia. Todavia, refleti sobre o significado da brincadeira para os seus realizadores, entendendo esta como tradição, momentos de socialização e ligação com a religiosidade. A partir da revisão bibliográfica, da pesquisa etnográfica, de entrevistas semiestruturadas com os membros dos grupos pesquisados e com os responsáveis dos poderes públicos ligados ao Carnaval, descrevi as condições socio-econômicas e o entramado político existente para que as agremiações continuem desfilando a cada ano no chamado Carnaval Tradição da cidade. Neste texto, pretendo trazer a contribuição da dança tanto como processo ativo na observação participante para a elaboração da etnografia, quanto na elaboração do objetivo primeiro da pesquisa, entender a transmissão musical da brincadeira dos índios. Com base na teoria da Performance Participativa de Thomas Turino, na etnopedagogia descrita por Luciana Prass com os Bambas e nos princípios da antropologia da dança desenvolvidos por Andrée Grau, traz a experiência particular com as Tribos de Carnaval para o diálogo entre etnomusicologia e etnocoreologia, no intuito de fornecer estratégias pedagógicas vindas da cultura popular para a educação musical.

Palavras chave: tribos indígenas de carnaval, etnomusicologia, antropologia da dança.

Abstract: This present communication is a research clipping from the Ethnomusicology Master, which has as main focus on the musical transmission in an Indigenous Tribe of the Carnival of João Pessoa. Understanding *brincadeira* -a cultural manifestation- as a complex whole where music, dance, staging and religion are can not be understood without the social structures in which they are inserted, I have developed an ethno-pedagogy of the learning process of the instruments. For this reason, I have analyzed the performance trying to reflect the relationship between the elements which compose it: music, dance and staging of Amerindian inspiration. However, I have reflected on the meaning of the *brincadeira* for its directors, understanding this as tradition, moments of socialization and connection with religiosity. From a bibliographic review, an ethnographic research, semi-structured interviews with the members of the groups researched and with those in charge of the public authorities linked to Carnival, I have described the socio-economic conditions and the actual political framework so that the associations are able to continue to parade each year in the so-called Carnival Tradition of the city. In this text, I intend to bring the contribution of dance as an active process in participant observation for the elaboration of ethnography, as well as in the elaboration of the first objective of the research, to understand the musical transmission of the Indians' *brincadeira.* This is based on the theory of Participatory Performance by Thomas

Turino, in the ethno-pedagogy described by Luciana Prass with the Bambas and in the principles of the anthropology of the dance developed by Andrée Grau, who bring the particular experience with the Carnival Tribes for the conversation between ethnomusicology and ethnochoreology, in order to provide pedagogical strategies from popular culture to musical education.

Keywords: Indigenous tribes of carnival, ethnomusicology, dance anthropology.

Introdução

As Tribos Indígenas de João Pessoa são uma das expressões culturais que desfilam no chamado Carnaval Tradição da capital paraibana. Embora o termo "tradição" seja designado pelas políticas públicas para diferenciá-lo do "carnaval de massas" (Clemente, 2013, p. 19), a antiguidade destas agremiações confere um peso simbólico que seus integrantes defendem através da continuidade dos seus fazeres. No carnaval Tradição desfilam as manifestações carnavalescas mais longevas da cidade, resistentes ao passo do tempo e às mudanças sociais, políticas e culturais por meio da chamada oralidade. Ao longo de dois anos, busquei entender como se transmite a brincadeira dos índios, participando dos ensaios e do cotidiano dos seus realizadores. Procurei aprender a música e entender como eles aprendem. Percebi que esta faz parte de uma estrutura complexa de gestos, comportamentos, crenças, e estruturas vitais fora da qual não pode ser estudada.

Em outro artigo descrevi de que modo os aspectos definidos por Turino para caracterizar a Performance Participativa contribuem para a transmissão dos saberes das Tribos e particularmente pros processos de aprendizagem dos participantes (Clemente, 2013). Vimos que a dança é o primeiro passo ao se adentrar no universo das tribos indígenas carnavalescas, o primeiro estágio da etnopedagogia elaborada.

A presente comunicação pretende levantar reflexões acerca da dança, tanto entendida como técnica de pesquisa como levantado pela etnocoreologia (Grau, 2007, p.1), quanto como parte indissociável da brincadeira das Tribos Indígenas Carnavalescas.

Apresentarei inicialmente a brincadeira para mais tarde analisar as relações entre música, dança e encenação dramática. No terceiro ponto, trago um breve relato sobre a minha experiência com a dança na pesquisa das tribos indígenas carnavalescas. Por último, as considerações finais.

Tribos Indígenas Carnavalescas como Performance Participativa

A Tribo Indígena mais antiga que desfila no carnaval de João Pessoa foi fundada em 1918. Atualmente desfilam dez tribos no Carnaval Tradição da cidade. Todas elas estão localizadas em bairros de baixa renda e com altos índices de violência. Os participantes se identificam fortemente com a cultura indígena e com os valores que esta representa: defensores da natureza, são lutadores e resistentes, vivem em grupos familiares e cultuam os caboclos da jurema[65].

A performance das Tribos Índios de Carnaval consiste em uma encenação de inspiração ameríndia dançada ao ritmo da orquestra[66] que acompanha. Os participantes representam índios que dançam a coreografia regida por um líder (geralmente, mestre da Tribo). Em determinado momento, surgem do bloco de dançarinos os "matadores" que ameaçam com lança ou facão, um por um, aos índios dançantes. Estes vão caindo no chão, na denominada "dança da morte", parte principal dos "caboclinhos" paraibanos. No final, dois guerreiros se enfrentam até a morte. A música para. O mestre, único guerreiro sobrevivente do enfrentamento, declama uma loa. O povo ressuscita ao toque do ritmo de macumba pela fumaça espalhada pelo feiticeiro da Tribo ou pajé, que carrega toda uma simbologia atrelada à religião da jurema sagrada. Finalmente, o povo dança de novo o toque do índio e acaba a encenação.

Os ensaios acontecem semanalmente nos meses prévios ao carnaval, entre setembro e outubro, e reúnem principalmente vizinhos do bairro, a maioria das vezes interligados por laços consanguíneos, mas também curiosos e seguidores da cultura popular, que chegam para participar ou aprender a dança e os instrumentos desde fora das comunidades. As Tribos em que realizei a pesquisa estão localizadas no bairro Mandacarú e em ambas, quanto maior a participação, maior a possibilidade de sucesso.

> Definida brevemente, a performance participativa é um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artista e audiência, apenas participantes e participantes potenciais desempenhando distintos papéis, e onde o objetivo principal é envolver o máximo número de pessoas em alguma função da performance (Turino, 2008, p. 26).

---

[65] "Podemos definir a Jurema como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem encontra-se nos povos indígenas nordestinos. As imagens e os símbolos presentes nesse complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um 'reino encantado', os 'encantos' ou as 'cidades da Jurema'. A planta de cujas raízes ou cascas se produz a bebida tradicionalmente consumida durante as sessões, conhecida como jurema, é o símbolo maior do culto" (Salles, 2010, p. 17).

[66] Os instrumentos que formam as Tribos Indígenas de Carnaval são, normalmente, duas zabumbas, dois ganzás, um triângulo e uma gaita- flauta reta de madeira de taboca, alumínio ou PVC, de quatro buracos e embocadura feita com cera de aripuá.

Utilizo o conceito de Performance Participativa de Turino para explicar como o caráter social da performance das Tribos de Índio contribui para a sua transmissão, proporcionando eficazes ferramentas de ensino e aprendizagem de música.

Uma boa realização da brincadeira não é medida, geralmente, pelo desempenho individual dos índios carnavalescos, mas pela energia atingida pela quantidade de pessoas que participaram.

Som e comportamento musical[67]

A instrumentação e a estrutura da música das Tribos Carnavalescas apresentam traços muito semelhantes aos que Turino relaciona com as Tradições Participativas do mundo inteiro (Turino, 2008, p.33). Deste modo, a sonoridade envolvente e zumbante produzida pelas freqüências de ganzás, bombos e triângulo, nomeadamente, conseguem "as texturas e timbres densos" que Turino entende como promovedores da participação.

O ritmo principal, marcado pelos bombos, é encorporado[68] por todos os participantes da brincadeira, tocadores e dançarinos.

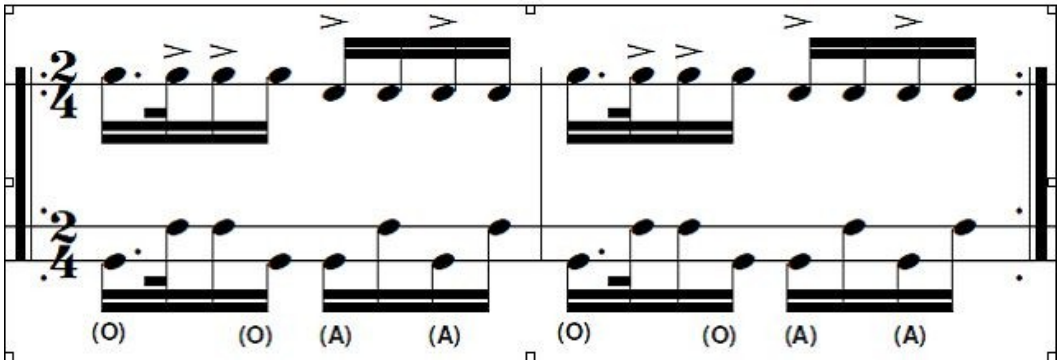


FIGURA 1: Partitura do batuque do "Toque do índio".
A linha de cima representa o ganzá (agudos e graves) e a de baixo, a zabumba.

O toque do ganzá parece imitar o toque dos bombos, sublinhando o toque que o bacalhau dá na primeira parte do compasso (FIGURA 1). Assim, quando o bacalhau bate a fusa- semicolcheia , o ganzá tira uma sonoridade mais aguda. A segunda parte do motivo (do compasso), o ganzá marca as duas colcheias que a zabumba destaca com toque abafado. Para fazer o agudo no ganzá, os tocadores levam o instrumento para si. Eles tocam com o "passo

[67] "O som musical não existe independente do ser humano: é produto do comportamento que o produz" (Merriam, 1964, p. 17-35). Dentre os três tipos de comportamento distinguidos por Merriam, focalizo o comportamento físico, que se refere tanto à "tensão ou postura do corpo que produz o som" quanto à"resposta do organismo que recebe o som."
[68] Traduzido do inglês *embodiment.*

do índio” no pé, sem sair do lugar, mas com o corpo dançante. O triângulo também acompanha o ritmo do bombo, levantando o polegar, produzindo os agudos, ao tempo que o bacalhau faz a fusa-semicolcheia.

O comportamento físico dos músicos, desde que todos eles passaram um vasto tempo no cordão de dançarinos, passou por um processo de mimese com o da dança. A dança interpreta esta característica do ritmo (o agudo que destaca o contratempo do primeiro tempo do ritmo) levantando o pé do chão e elevando o corpo em um impulso ascendente, que ora leva o movimento para frente ou para trás, ora o leva a um giro. O ganzá, instrumento que a princípio apenas preenche todas as subdivisões da célula rítmica (quatro semicolcheias) não fica apenas em um toque plano, mas, usando as distintas sonoridades que pode produzir dependendo de como for sacudido, cria um desenho rítmico-melódico que acompanha o resto dos instrumentos, criando ênfase onde “a música pede”. Neste caso, a zabumba marca com a marreta grossa os tempos fortes, pelo que o contraste que o toque agudo do bacalhau produz é oportunamente reforçado pelo instrumento de chocalho.

A Tribo caminha com o “passo do índio”. O passo básico dos índios é aquele que começa pisando com o pé direito na primeira parte do primeiro tempo da “batida do índio” e levanta o esquerdo, subindo o joelho e levantando o corpo inteiro em um pequeno pulo, uma semicolcheia e meia depois, acompanhando nesse pulo a virada do bacalhau. A perna fica suspendida no ar na segunda parte do primeiro tempo para na primeira parte do segundo tempo, apoiar o pé esquerdo, marcando a primeira das colcheias da zabumba do segundo tempo e, seguido, o direito, marcando a segunda colcheia. No compasso seguinte, começa este mesmo movimento com o outro pé (neste caso, o esquerdo) e assim vão se sucedendo, alternando de pé a cada começo.

A marcação, com as pisadas dos pés consecutivos, das duas colcheias do segundo tempo do compasso, é característica principal notada da dança em relação à música (FIGURA 2).

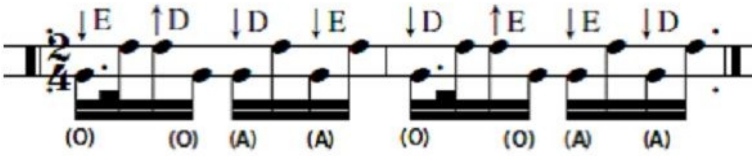


FIGURA 2: Representação do “passo básico do índio” em relação ao toque da zabumba.
Onde 'D' é 'pé direito' e 'E' 'pé esquerdo'. A seta para baixo indica o momento em que o pé pisa no chão', e a seta para cima indica o momento em que o 'pé levanta do chão'.

Reparemos que este primeiro passo apóia apenas alguns tempos do “ritmo do índio”,

enquanto os que virão a seguir preenchem mais tempos deste mesmo ritmo. À medida que a performance avança, os passos indicados pelo mestre vão se complicando.

> Já variaram de passo para um mais estendido; cruzam os pés por trás e dão um pulinho com o pé do sentido para o que vão se encarar. Os passos são dados nas batidas fortes do bombo. O pulinho coincide com a batida mais leve do bacalhau. Começam os giros. Mesmo passo mas girando sobre o próprio eixo da pessoa. O mestre vai dum lado para outro, dando a todos a oportunidade de tê-lo perto como referência. Não fala nem grita; só apita. Igual que nas outras Tribos, o ensaio não tem pausa. Tem umas quinze pessoas assistindo o ensaio. Tem bebê que dança no colo da mãe ou da tia. Um menino fala para outro "- Está errado! - Assim? - Assim!" Um traz as facas, apenas três ou quatro. Todos querem elas, mas só os mais velhos (17 anos mais ou menos) usam. Bideca fala algo para outro jovem que assiste o ensaio sentado com fones de ouvido e este vai logo juntar-se aos músicos e pega um bombo. Depois de um passo mais calmo vem um onde se pula, muito mais enérgico. Tem quem grite, gerando mais energia. Começam a haver "mortes" (coisa que ainda não tinha visto); "morrem" as crianças de facadas 'carinhosas' e ficam no chão. A música está bem animada. Todos os músicos com a exceção de Jurandir e o do triângulo são adolescentes. Os que têm a faca são mais virtuosísticos na dança. Hoje percebo mais que nunca como é uma brincadeira. Se divertem muito (...). Passo virtuosístico: abre de pernas, agacha, abre e para outro lado e agacha e entre um e outro, gira 360 graus. Um menino que me observa divertido o tempo todo me indica para olhar para outro que dança virtuosisticamente.Restam poucos em pé. [As meninas olham como escrevo enquanto descansam]. A faca bate ritmicamente no chão. O público, do qual faço parte, também se diverte muito. Só restam dois, o mestre e o cabeludo (pois todos os outros já "morreram"). Se aproximam gritando. Todos observam com atenção. 'Morrem muito bem', segundo as opiniões que escuto. Acaba aí e apitam. (Diário de Campo, 25/11/2011) (Clemente, 2013, p. 105).

Dança e etnografia

De outubro de 2011 a março de 2013, visitei os participantes das Tribos de Mandacaru, em média, uma vez por semana. Nas épocas pré-carnavalescas, de aproximadamente cinco meses de duração a cada ano, assisti dois ensaios semanais de Tribo de Índio no bairro mencionado: os de Tupynambás e os de Tupy-Guarany. A participação nos ensaios do segundo grupo foi devida à necessidade de compensar de alguma maneira o pouco tempo de conhecimento da brincadeira. O carnaval 2012 foi meu primeiro carnaval brasileiro e eu me encontrava em uma posição peculiar: a de pesquisadora no campo de trabalho. Desde o primeiro ensaio que assisti da Tribo Tupynambás, grupo central da minha pesquisa, fui convidada a brincar nela, e pouco tempo depois descobriria que estavam também fazendo a fantasia para eu desfilar no Carnaval. Me iniciei na brincadeira por meio da dança, como acontece com a maioria.

Frequentemente as pessoas entram nesta cena como dançarinos iniciantes, mas aqueles que dominam a dança poderiam continuar se iniciando com um instrumento usado em bandas de contra dance ou podem aprender a dança profissionalmente, é por isso que podem participar de outras maneiras e encontrar novos desafios que os mantenham envolvidos com a

atividade (Turino, 2008, p. 32)

Assim, aprendi as danças nos ensaios de ambos os grupos, participei dos momentos musicais prévios aos ensaios, conversei com os integrantes até me sentir em um entorno familiar, participei de rituais em terreiros de Candomblé e Jurema acompanhada pelas filhas de Carbureto, assisti apresentações do grupo fora de Mandacaru, etc. Estes são apenas alguns dos momentos que vivi no convívio com as Tribos, onde sempre que pude, estive com uma caderneta na mão para tomar anotações, já que a informação é enorme e valiosa, e com frequência é durante essa participação que os grandes entendimentos acontecem.

As apresentações do grupo, pelo simples fato de proporcionarem encontros com os participantes fora do bairro, do espaço familiar, foram qualitativamente de alta importância, mesmo se quantitativamente menores. Vê-los fora me permitiu descobrir atitudes e posturas novas assim como uma visão mais ampla da forte unidade que criam.

Aprendendo o movimento

A cadeia de aprendizagem observada começa, se formos seguir uma ordem cronológica, na primeira infância. Os bebês participam desde o colo das mães da dança e da paisagem sonora. A música já é introduzida naquele primeiro estágio e o movimento também. Os primeiros passos destas crianças são dados ao compasso do som da orquestra[69]. Estes passos dados arbitrariamente, mas impulsionados pelo ritmo, encaixam nas pancadas dos instrumentos. A observação atenta e a participação são indispensáveis neste aprendizado.

No início eu me sentia como aquelas crianças que observava com curiosidade: apenas tentando acertar as pisadas no tempo das pancadas da zabumba, ao tempo que observava com atenção os outros dançarinos e deixava o som me incorporar para integrar-me com o meio em que estava me introduzindo. É baseado nesta experiência que interpreto os dados que escrevo. Acertar as pisadas nos tempos certos dá certa estabilidade ao aprendiz que se sincroniza com o seu redor. Este processo de sincronização social é aquele ao qual, como visto, Hall e Turino atribuem um forte poder, produzido nos indivíduos, de pertença, identidade e unidade dentro do grupo.

A observação e a memória se concentram: a primeira fixa o esquema dos passos observados que ficam guardados na memória enquanto o corpo segue o ritmo da música, para

[69] Os instrumentos que formam as Tribos Indígenas de Carnaval são, normalmente, duas zabumbas, dois ganzás, um triângulo e uma gaita- flauta reta de madeira de taboca, alumínio ou PVC, de quatro buracos e embocadura feita com cera de aripuá.

na oportunidade seguinte colocá-los em prática. Um primeiro acerto anima o aprendiz e o encoraja a seguir praticando até melhorar. Nesse momento, ele pode se relaxar para fazer do movimento algo seu, assimilá-lo até poder observar outros detalhes que irão aperfeiçoar a dança. O mestre, circundando o cordão, oferece a todos a oportunidade de ver o passo certo e instiga a dança com o apito. "Com o apito, o mestre André coloca as crianças e se situa na frente do grupo fazendo os movimentos. As crianças, a maioria descalça, seguem o passo dele, para frente e para trás" (Diário de Campo, 22/11/11) (Clemente, 2013, p. 117).

Passado um tempo no mesmo lugar, os apitos alertam que alguma coisa vai acontecer, o aprendiz sai um pouco de si para olhar à sua volta e perscrutar o mestre, que capta toda a sua atenção. São três apitos fortes seguidos e a dança muda de direção. O mesmo passo é repetido, mas, desta vez, a posição é diferente, o que em um primeiro momento pode confundir o dançarino principiante e pôr à prova a sua segurança. Encaixar o passo na nova posição cria instabilidade no iniciante, porém este é outro recurso que ajuda a uma assimilação mais profunda dos movimentos. Arriscaria afirmar que este recurso é similar ao que sugerem aos seus discípulos muitos professores de instrumento, quando recomendam que pratiquem os mesmos desenhos melódicos em distintas tonalidades, em distintas posições. Além disso, durante o desfile a dança caminha, coisa rara de acontecer durante os ensaios por falta de espaço. Esta movimentação sem sair do lugar permite ao corpo preparar-se para a futura movimentação no desfile.

A organização da dança, como disposta nos ensaios dos grupos acompanhados, facilita ao meu ver, a aprendizagem. Os ensaios começam pelo "passo mais básico do índio", devagar, tranquilo e sem complicações. Este primeiro passo, explicado no capítulo anterior, apoia apenas alguns tempos do "ritmo do índio", enquanto os que virão a seguir preenchem mais tempos deste mesmo ritmo. À medida que o ensaio avança, os passos indicados pelo mestre vão se complicando, sendo que para cada um deles é repetido o processo explicado acima: o passo é apresentado e repetido na mesma posição durante uns minutos, possibilitando para todos os dançarinos a realização adequada e, passado um tempo, a direção do corpo muda o que leva a ter que aprender a ligação do mesmo passo em distintas posições. As posições passam pelos quatro pontos cardeais até voltar ao original. Fica-se mais um tempo nesta direção primeira até o mestre indicar outro movimento.

A disposição dos participantes no cordão de dançarinos durantes os ensaios é outra ferramenta de ensino e aprendizagem da dança notada, já que tanto nos ensaios de Tupy-

Guarany como nos de Tupynambás, as crianças mais novas são colocadas, por ordem do mestre, em primeiro lugar, no espaço que fica mais perto da posição principal deste. Entre as crianças mais novas e o resto dos componentes do cordão, costumam se posicionar as filhas do mestre, em Tupynambás ou, o contramestre e outros dançarinos experientes, no caso de Tupy-Guarany, de modo que servem de modelos aos integrantes adultos menos experientes. Como já disse, o mestre percorre o grupo inteiro dando alguma dica (nem tanto em relação à elaboração dos passos, mas sim à colocação ajustada do cordão de um modo geral) aos dançarinos e instigando, tanto com os apitos quanto com a sua dança, o total do grupo. Nunca tira a feição do indígena durante o tempo que dura o ensaio; nem que seja caminhando, arrasta o pé no passo do "Índio". Como vimos, o mestre é escolhido, entre outras qualidades, por ser muito bom na dança. Portanto, a imitação deste é inspiradora para aqueles que quiserem se aperfeiçoar nesta tarefa.

Considerações finais

Participar da dança é um requisito para todos. Todos os membros que foram interrogados sobre a maneira como se iniciaram nas Tribos indicaram que começaram dançando. O grupo oferece papéis muito variados que funcionam, como expliquei a propósito da tese de Turino sobre tradições participativas, como desafio para alguns, e como repouso para outros.

No processo de aprendizagem e compreensão do mundo que envolve a Tribo Indígena Carnavalesca, a "encorporação" do conhecimento através da dança é particularmente significativo. Entrando no grupo e no mundo de significados envolvidos nele através da dança, imito o processo natural que os integrantes fazem e que proporciona uma aprendizagem privilegiada da música (Clemente, 2013, p. 43).

Como venho mostrando, a dança é uma representação corporal do movimento produzido pela música tocada pela orquestra e pelos apitos do mestre.

> A antropologia da dança é uma área em construção que defende a dança tanto como ferramenta para trabalho de campo "aprendendo a performance" quanto proporcionando uma vasta quantidade de informação cultural, social e estética (GRAU, 2007).

A dança me proporcionou um envolvimento "natural" com a brincadeira, tanto porque é assim como todos se iniciam, quanto porque foi a maneira que eles me ofereceram de estabelecer uma primeira relação, quando me viam sentada, observando, tomando anotações.

> Através de um envolvimento ativo nas tradições que estudamos, estamos

> comprometidos a representá-las e reformulá-las, e embora seja preciso ser cauteloso e ciente de que ser capaz de desempenhar, para satisfação dos nossos instrutores, não significa "performar" com o mesmo grau de consciência que eles. Mesmo assim, "inter-musicalidades" e "inter-corporalidades" podem ajudar ao trabalhador de campo a apreender conceitualizações diferentes de sons, corpos e movimentos no espaço, e devem ser encorajados, especialmente se desestabilizarem a posição vis-à-vis dos seus próprios conhecimentos do corpo (Grau, 2007, p. 4).

A dança me permitiu observar desde dentro como as crianças menores começam a dar seus primeiros passos na Tribo, como funciona a orquestra em relação com a ação, sentindo no meu corpo, a instiga ou a tensão criada pelo som. A respeito da música, a dança me ajudou a compreender os acentos da melodia e as nuances do toque dos instrumentos, pois os participantes são muito exigentes em relação ao som produzido por estes. Espero que estas reflexões possam contribuir também com as práticas educativas musicais, práticas que precisam enxergar na cultura popular estratégias eficazes de ensino de música.

Referências bibliográficas:

GRAU, Andrée. Dance, anthropology, and research through practice [Online version] Society of Dance History Scholars (U. S.). Conference (30th: 2007: Paris, France) Proceedings. Riverside, Calif. Society of Dance History Scholars, 2007.Disponível em: <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/41879>. Acesso em: 17 fev 2014.

MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

SALLES, Sandro Guimaraes de. À sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010

SANCHÍS CLEMENTE, Marta. "Aprendendo música com os Tupynambás: transmissão musical em uma Tribo Indígena Carnavalesca de Mandacaru, João Pessoa". Dissertação (Mestrado em etnomusicologia) - UFPB, João Pessoa, 2013. Orientação de Prof. D. Carlos Sandroni.

TURINO, Thomas. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

A MÚSICA POPULAR URBANA DE ANGOLA E SEUS ELOS COM O MERCADO DA *WORLD MUSIC*: DE *KOTAS* A *KASULAS*

Mateus Berger Kuschick
mateusbk@hotmail.com

Resumo: A música popular urbana de Angola tem centenas de artistas que contribuíram para a construção de uma cena musical nacional. Nessa comunicação, trataremos das trajetórias de quatro artistas representativos de um segmento de músicos angolanos, qual seja, aquele que direcionou sua criação e sua carreira para o público interno mas também atuou como exportador de uma angolanidade. O período cronológico ao qual se inserem estes 4 casos que traremos no artigo vai de 1959 a 2015. O estudo se enquadra no campo da etnomusicologia, daquela rama de trabalhos que estuda as músicas produzidas nas grandes cidades e de grande apelo popular, como foi e é o semba em Luanda, capital de Angola. Se apoia em método etnográfico, a partir de pesquisas bibliográficas-fonográficas e de trabalho de campo realizado em Angola em 2015 com apoio CAPES. A presente comunicação é parte de um capítulo da tese de doutorado defendida pelo autor em junho de 2016 na UNICAMP, que pesquisou o percurso do gênero musical Semba na Angola da segunda metade do século XX em diante, observando principalmente o impacto desse fazer musical na vida dos(as) angolano(as) e a ligação direta, o engajamento, a participação (ou não) dos sembistas na luta pela independência de Angola, alcançada no recente 1975. A projeção de alguns artistas angolanos no mercado internacional a partir do final da década de 1950 é abordada aqui com a intenção de problematizar as influências, os cruzamentos criativos que surgem da circulação desses músicos angolanos pelo denominado atlântico negro, ou seja, pelo ambiente cultural, transnacional, percebido nas criações de agentes dispersos na diáspora negra, aproximando linguagens artísticas de afro-caribenhos, afro-americanos, afro-europeus, africanos, afro-asiáticos, afro-oceânicos.

Palavras-Chave: Música angolana. Música africana. Etnomusicologia.

Abstract: Angola's popular urban music has hundreds of artists who contributed to the construction of a national music scene. In this communication we will discuss the trajectories of four artists representing a segment of Angolan musicians, that is, the one that directed their creation and their career to the internal public but also acted as exporter of an Angolanity. The study is in the field of urban ethnomusicology. It is based on an ethnographic method, based on research and the field work carried out in Angola in 2015 with the support of CAPES. This presentation is part of a chapter of the doctoral thesis defended by the author in June of 2016 at UNICAMP, who researched the course of the musical genre Semba in Angola from the second half of the twentieth century onwards. The projection of some Angolan artists in the international market from the end of the 1950s is approached here with the intention of problematizing the influences, the creative crosses that arise from the circulation of these Angolan musicians by Paul Gilroy's concept of black atlantic.

Keywords: Angolan music. African music. Ethnomusicology.

Esta comunicação preparada para o VIII ENABET pretende abordar de modo panorâmico o final do primeiro capítulo da tese de doutorado que defendi em junho de 2016, no departamento de música do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP. Esse

final do primeiro capítulo, o sub-item 1.8, trata dos artistas angolanos que expandiram, exportaram a música angolana desde 1959 até 2015: são os artistas que denominei *cosmopolitas*. A tese, "*Kotas*, Mamás, Mais Velhos, Pais Grandes do Semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro"[1], tratou do percurso do gênero musical Semba na Angola da segunda metade do século XX em diante, observando principalmente o impacto desse fazer musical na vida dos(as) angolano(as) e a ligação direta, o engajamento, a participação (ou não) dos sembistas na luta pela independência de Angola, alcançada no recente 1975. Portanto, para além de traçar uma linha de tempo dos principais acontecimentos presenciados na cena da música popular angolana do referido período, vamos nos deparar com aspectos da música, do gênero musical, que devem interessar a estudiosos e interessados pela música criada e praticada em países do continente africano. Ainda poderemos observar o trânsito e trajetórias de vida de músicos angolanos pelo mundo e seus elos no chamado *atlântico negro* – concepção criada por Paul Gilroy[2] – e perceber como estes se inseriram e ajudaram a criar o mercado de *world music*[3].

Pesquisas na área de etnomusicologia conduzem nossa argumentação, apontam a metodologia para que possamos articular devidamente as fontes bibliográficas[4] com o material etnográfico reunido em campo. Destacamos duas experiências etnográficas disponíveis em bibliografia da área, escritas pelo mesmo autor, Thomas Turino, sendo uma no continente africano e outra no sul-americano, que apresentam o resultado da interação criativa entre práticas musicais locais "tradicionais" e a música vinculada à indústria de entretenimento, de alcance global, da denominada cultura ocidental: no Zimbabwe, com o estudo sobre as *guitar-jit bands* ou *Jit music* (2000); na América do Sul, quando Turino

---

[1] A tese teve orientação do prof. dr. José Roberto Zan, com co-orientação acadêmica do PhD Vilson Zattera e co-orientação estrangeira da profª. drª. Maria de Fátima.

[2] O sociólogo Paul Gilroy (1956) conhecido por desenvolver a noção de Atlântico Negro como uma construção cultural transnacional, que aproxima afro-caribenhos, afro-americanos, afro-europeus, africanos, afro-asiáticos, afro-oceânicos todos unidos por um passado ancestral comum e, acima de tudo, por uma dupla-consciência, conceito que o autor identifica nos agentes da diáspora africana espalhados pelo globo, como uma condição de estar-no-mundo, na qual os afrodescendentes partilham a peculiaridade de serem, ao mesmo tempo, por exemplo, brasileiros e, acima disso, negros (a dupla-consciência), formando uma cultura transnacional que conecta cubanos, angolanos, norte-americanos, brasileiros, holandeses e tantos outros negros do mundo todo. A dupla-consciência reuniria esses sujeitos pela insígnia da cor que, segundo o filósofo ganês Kwame Appiah (1954), "é relativamente sem importância, a não ser como insígnia: a verdadeira essência desse parentesco é sua herança social de escravidão, de discriminação e de insulto" (APPIAH, 1992, p. 70).

[3] World music: "usado inicialmente pelos etnomusicólogos para se referirem às diversas músicas locais do mundo, 'world music' também se tornou um termo para qualquer música de origem não ocidental comercialmente disponível, e para músicas de minorias étnicas; ele também é aplicado a fusões contemporâneas e colaborações com músicas locais, 'tradicionais' e 'raízes' e música pop e rock ocidentais" (Oxford Dictionary of Musical Terms apud NETTO, 2014, p.211).

[4] Uma fonte de suma importância para a realização da pesquisa foi o livro da historiadora norte-americana Marissa Moorman, que utilizou o semba como via de acesso à história social de Angola entre os anos de 1945 e 2008.

pesquisou a *Peruvian* music – música peruana – e a experiência da migração urbana no altiplano peruano (1993). Após duas experiências de campo (Peru e Zimbabwe), Turino, expandindo o conceito de *habitus*, de Bourdieu, desenvolveu o conceito de **cosmopolitismo** como um tipo de formação cultural ao mesmo tempo urbana e rural, que freia e faz resistência à concepção binária de africano/europeu, sul-americano/europeu, branco/negro, nativos/colonizadores. Turino, com a noção de cosmopolitismo se engaja no combate a um racismo colonialista, ou a uma exotização erudita, ou mesmo a um discurso nacionalista africano que faz perdurar esses binarismos. O Cosmopolitismo é a noção de que há modos de operar socialmente em vigor (desde décadas atrás) que não são do italiano ou do norte-americano, do nigeriano ou do japonês, mas são do mundo contemporâneo, urbano, capitalista, coexistindo em Luanda, Maputo, Sidney, Mumbai, com algumas diferenças culturais próprias, específicas de cada localidade. São formações culturais e sociais que incorporam ícones globais em situações e contextos locais, adquirindo um significado próprio.

Quatro casos da música popular angolana

No campo da música encontramos expoentes angolanos que realizaram o movimento de levar sua expressão musical para fora do país, forjando/disseminando/afirmando uma angolanidade, pós-folclórica, que os distingue e confere um lugar singular no contexto mundial. Através de códigos compartilhados em âmbito global, como na concepção de capa de um álbum ou no arranjo de uma canção, tais artistas angolanos se incluíam no rol de artistas internacionais, creditando-se a serem parte de algo global, compartilhado, nomeado, a partir dos anos 1970 e 1980 de *world music*, um rótulo generalizante e insatisfatório ao mesmo tempo, que viria a se consolidar apenas no final da década de 1980 como expressão que representava esse nicho de mercado.

É nesse ambiente cosmopolita da segunda metade do século XX que o conceito de *world music* começa a ser gestado, com os artistas de cada região do mundo também encontrando espaços e procurando inserção nesse mercado. Em diversos períodos históricos, diversos artistas angolanos cosmopolitas inseriram-se no exterior como **Os** representantes de **Uma** música angolana. Nesta comunicação, por uma limitação de tempo de exposição e tamanho do artigo, daremos destaque a dois *Kotas* – o DUO OURO NEGRO – e dois kasulas – PAULO FLORES E YURI DA CUNHA. *Kota*, uma gíria angolana, é como são chamados os mais velhos, mais experientes, dignos de respeito e admiração. *Kasulas*, outra gíria, são os mais jovens, as promessas, os caçulas.

Duo Ouro Negro

O primeiro grupo angolano a desbravar os mercados europeu, brasileiro, norte-americano e cubano foi o **Duo Ouro Negro**, formado por Milo Mac Mahon (Huila, 1940-1985) e Raul Indipwo (Cunene, 1933-2006). O grupo é originário de Benguela, ao sudoeste de Angola. A primeira apresentação do Duo, em Luanda, aconteceu em junho de 1957. Com a popularidade conquistada em Angola, rapidamente se tornaram frequentes em shows e festivais em Portugal, inaugurando uma vertente da música angolana *"for export"*. A carreira exitosa incluiu turnês por todos os continentes (a primeira ida à Europa do Duo foi em 1959[5]), comprovando o sucesso de suas carreiras e inserindo Angola no catálogo do mercado nascente da *world music,* onde já figuravam nomes da música do continente africano — Miriam Makeba, Ladysmith Black Mambazo (África do Sul) e outros.

É possível perceber que o Duo Ouro Negro contribuiu na formação de uma angolanidade ainda mais global, que aliou símbolos locais (na vestimenta, nos textos cantados em diversos idiomas locais mesclados com o português, na difusão de belezas da natureza e da cultura do país) com símbolos de uma modernidade pretendida: elementos da música cubana, instrumentação da música popular portuguesa (flauta, clarinete, acordeom), arranjos sofisticados. Dessa forma, atendiam aos anseios locais de expressão do "ser angolano" e de autoidentificação, e cumpriam códigos dessa ainda não nomeada, mas já vivenciada, *world music*, ávida por exotismos em música. O Duo Ouro Negro, um duo de violonistas cantores dançarinos sorridentes mestiços, surgiu na esteira do projeto artístico e nacionalista do Ngola Ritmos[6], mas com seu vetor apontado para fora do país, enquanto o Ngola Ritmos teve intensa atuação interna e muito mais politizada. O protesto, o ataque ao governo colonial não eram alvo do Duo Ouro Negro.

[5] Elegemos a data de 1959 como marco desse processo de cosmopolitismo ou internacionalização da música angolana, em função da representatividade do Duo Ouro Negro no mercado internacional como o maior divulgador da cultura angolana.

[6] Ngola Ritmos é o grupo de música urbana de Angola tido como um dos fundadores, precursores de um movimento consciente e previamente elaborado de expressão de uma angolanidade através da música. A data de surgimento do Ngola Ritmos, 1947, é considerada a baliza que marca o início do Semba moderno angolano e tem na figura de 'Liceu' Vieira Dias, seu integrante mais mencionado. A formação que ficou mais conhecida, vigente até 1959, teve 'Liceu' (voz, violão-ritmo e piano), Nino Ndongo (batuques e voz), Amadeu Amorim (batuques e voz), Zé Maria (violão-solo e voz), Euclides de Fontes Pereira, o Fontinhas (dikanza e voz), Belita Palma (voz) e Lourdes Van Dunem (voz).

Nota-se, pelas capas dos LPs e pelos registros em vídeo disponíveis na *web*, uma ênfase à imagem de instrumentos musicais típicos da região de Angola, como o kisanji[7] ao lado do violão, e vestimentas "tribais" alusivas à cultura africana, como uma exacerbação da africanidade.

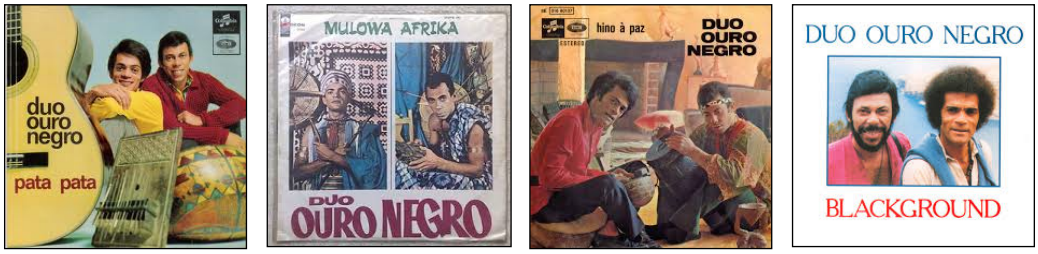


Figura 1 – Algumas capas de LPs do Duo Ouro Negro.

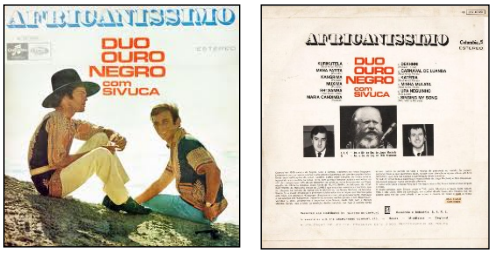


Figura 2 – Capa e contracapa do LP "Africaníssimo" – Duo Ouro Negro & Sivuca
(Valentim de Carvalho/Columbia/EMI, 1969).
Fonte: www.discogs.org

Para o público brasileiro, é curioso encontrar na discografia do Duo Ouro Negro o álbum gravado por eles em parceria com o músico Sivuca, denominado Africaníssimo (1969), ou ouvi-los cantarem "Trem das Onze", de Adoniran Barbosa, ou "Upa Neguinho", de Edu Lobo. O texto que ilustra a contracapa do LP, assinado pelo Duo, encerra dizendo: "o nosso abração para Sivuca, pelos fabulosos arranjos desse disco. Para o Edu Lobo, além da admiração, um cordial 'kuata peka' dos mulatos que lhe pedem para ele dar uma olhada a ver como a música do Brasil é igual à nossa" (1969). São evidências da relação musical que artistas brasileiros e angolanos estabeleceram em suas carreiras e em suas criações.

Constam na discografia do Duo Ouro Negro sete LPs, mais de 20 compactos duplos, inúmeros compactos simples e participações em coletâneas. Observando as canções presentes em cada álbum, percebemos um considerável número de versões de canções do Ngola Ritmos e do folclore angolano, evidenciando a vocação do grupo de expandir, levar ao conhecimento de um amplo público as obras do cancioneiro angolano, vertidas para arranjos integrados a um binômio que viria com o desenvolvimento da globalização: homogeneização e diversidade. Na busca iconográfica em sites de admiradores do Duo Ouro Negro na *web*

[7] Kisanji é um lamelofone, da família dos idiofones, proveniente da região de Angola. O kisanji tem uma aparência e sonoridade semelhantes ao da kalimba e da m'bira. É tocado acionando, com os polegares, pequenas lâminas de metal presas a uma caixa de ressonância de madeira.

chamou-nos a atenção a capa de dois álbuns que mostram a inserção deles no mercado europeu e latino-americano, como representantes de cultura africana/angolana, cantando clássicos da música italiana, norte-americana, angolana e brasileira, invariavelmente mesclando referências diversas na obra que construíam. "Cosmopolitamente".

Figura 3 – Compacto do 2º Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro – 1967; Coletânea do Duo Ouro Negro para o público italiano, com as canções Dio Come ti amo, Kurikutela, Write Again e O Trem das Onze. Festival San Remo – 1966.Columbia/EMI.
Fonte: Disponível em: www.flashstrap.blogspot.com.br. Acesso em: 03.12.2015.

Em O Percurso Histórico da Música Urbana Luandense, José Weza (2007) revela alguns dos lugares para os quais o Duo levou suas obras: Londres (Savoy), Nova Iorque (*Lincoln Center e Carneggie Hall*), Rio de Janeiro (Canecão, sala Cecília Meirelles, Maracanã), Buenos Aires (teatro Colón), Osaka-Japão. Ainda na década de 1960 "abriram a 3ª edição do MIDEM, inauguraram um canal de televisão a cores na Alemanha, estiveram no Festival de Split, Iugoslávia, e assinaram um contrato milionário nos Estados Unidos, onde fizeram 43 concertos em universidades e teatros de 37 estados" (WEZA, 2007, p.40). Em Portugal, participaram de inúmeras edições do Festival da RTP, além de atuarem, também na RTP, como criadores e protagonistas de uma opereta televisionada, "Rua D´Iliza" (1968), ao lado de outra intérprete angolana de grande sucesso no exterior: Lilly Tchiumba.

O Duo Ouro Negro, em 1985, sofreu a morte de Milo Mac Mahon, por um edema, e Raul seguiu carreira-solo, passando a chamar-se Raul Ouro Negro, em homenagem ao amigo falecido, e ainda lançou discos. Raul faleceu em 2006, aos 72 anos, em Portugal.

Paulo Flores

Avançamos nosso panorama sobre nomes expressivos da música popular urbana angolana e chegamos na figura de **Paulo Flores** (1972), cantor, compositor e violonista, nascido em Luanda, com 15 álbuns lançados e uma carreira consolidada. Era um *kasula* em 1988 quando lançou seu primeiro LP, ainda como cantor de kizomba, com produção musical de Eduardo Paim. Seus próximos três álbuns ainda eram predominantemente de kizombas (1990, 1991, 1992). A partir do álbum de 1993, e de parcerias com Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias, mentor do Ngola Ritmos, Paulo Flores iniciou sua aproximação com o

semba e ritmos tradicionais angolanos, entre os quais a kazukuta. O pai de Paulo, conhecido pelo nome de Cabé, era DJ e produtor artístico de casas noturnas em Portugal e Luanda, com o qual o filho mais velho também recebeu influências do blues, do funk, da soul e outros movimentos artísticos da cultura afro-americana. A partir de 1999, Paulo Flores, que até então vivia em Lisboa, regressou a sua Luanda natal atuando também como um artista agregador e símbolo de um novo momento da cultura no país, às vésperas do fim da guerra civil de longos 26 anos de duração (1976-2002), com uma pequena trégua em 1992. Suas canções se tornaram hinos desse novo período do país. Segundo Paulo Flores, em depoimento a Bigault, "o que importa é comunicar a mensagem de esperança à juventude. (...) Quero criar o meu semba, que corresponda aos meus sentimentos, um semba de fusão entre o moderno e o antigo" (BIGAULT, 1998, p.18). Uma amostra da extensa discografia de Paulo Flores:

Figura 4 – capas de álbuns de Paulo Flores
Fonte: www.pauloflores.com Acesso em: 06.08.2015.

No que diz respeito a suas aproximações com a produção artística de músicos brasileiros, como já identificado em outros tempos no caso dos *kotas* do Duo Ouro Negro com Sivuca, Edu Lobo e a obra de Adoniram, o álbum de Paulo Flores, Xé Povo (2003), teve produção, lançamento e distribuição pelo selo baiano Maianga[8]. A faixa 1 de Xé Povo

[8] O selo Maianga, tem sedes em Salvador e Luanda, e lançou álbuns de outros artistas angolanos e brasileiros, aproximando as linguagens musicais dos dois países.

homenageia Dorival Caymmi, com "É Doce Morrer no Mar". Além disso, um trabalho recente de Paulo Flores é a trilogia "Ex-Combatentes" (Ilhas, Sembas, Viagens), de 2009, com direção musical do brasileiro Jaques Morelenbaum e participação do renomado baixista brasileiro Arthur Maia.

Yuri da Cunha

Outro expoente da música jovem contemporânea angolana que dialoga com a produção musical mundial é **Yuri da Cunha** (1980). Nasceu no Sumbe, na província de Kwanza Sul. Aos cinco anos de idade foi viver em Luanda devido ao acirramento da guerra naquela região (Luanda sempre foi um estuário de paz durante a guerra civil, segundo relatos). Filho de pai músico, de família simples, Yuri começou cedo seu envolvimento na música, e hoje, no palco, atua com um *frontman* dos mais qualificados do país. Em entrevista, revela que suas influências principais no começo da carreira eram nacionais: "fui influenciado pelo meu pai [músico do conjunto Kwanzas], mas, sobretudo, Bonga, Teta Lando, David Zé e Urbano de Castro. Depois, nos anos 1990, Eduardo Paim, Carlos Burity, Bangão, muito André Mingas... essas eram as influências de Angola que Yuri tinha" (disponível em www.musica.angolamais.com. Acesso em 20.02.2016); e apesar da restrição a ouvir música estrangeira, imposta pelo pai músico, Yuri atribui a Michael Jackson a "atração máxima pela música de dança" (ibidem). Aos 16 anos partiu para Portugal, onde conseguiu estrear como artista solo em 1999, com o CD de estreia, "É Tudo Amor", pelo selo português responsável pelos lançamentos da era de ouro do semba: o Valentim de Carvalho. Seus próximos quatro álbuns consolidaram-no na cena da música angolana para exportação e para consumo próprio.

1999 2005 2008 2012 2015

Figura 5 – Discografia de Yuri da Cunha. Disponível em www.discogs.org. Acesso em 10.02.2016.
Fonte: www.discogs.org. Acesso em: 02.02.2016.

Os cosmopolitismos da comunidade transnacional angolana e dos seus músicos traduzem histórias de apropriação criativa e de diálogo intercultural com outras comunidades diaspóricas na Europa e nos EUA – comunidades partilhando histórias de exclusão, estatutos de raça e de classe social, além de contextos de residência, de trabalho e de sociabilidade. Através das mobilidades de migrantes, esses estilos penetraram crescentemente nas práticas

de produção e de consumo da música de angolanos em outros centros de diáspora. Por mais que haja resistência dos músicos mais velhos à kizomba (ou kizombada, ou passada, como era denominada a dança anteriormente), ela, atualmente, talvez seja o gênero musical angolano mais dançado e tocado no exterior, com uma profusão de festas temáticas e cursos oferecendo aulas de dança kizomba, fato que criou novas oportunidades profissionais e comerciais para músicos angolanos na diáspora.

A mobilidade de pessoas e de seus consumos culturais, fomentando novas práticas musicais e expressivas e novos processos de cosmopolitismo e hibridez dos gêneros e estilos associados à experiência dos angolanos, materializa o que o antropólogo Rui Cidra classificou enquanto

> campo social, sonoro e expressivo transnacional: o conjunto de relações e de agentividades transnacionalmente estabelecidas entre [Angola] e as suas localizações de diáspora que se destinam à produção da cultura expressiva e da música, e que apontam, quer para a reunião das condições materiais e dos objectos possibilitando a sua produção e circulação, quer para um campo de materiais culturais e possibilidades sonoras que definem os continuados processos de criatividade e de cosmopolitismo dos gêneros partilhados por [angolanos] (Cidra, 2011, p. 365-366).

Stuart Hall (2003, p. 68) nos lembra que "a globalização não é um fenômeno recente, e que a modernidade é inerentemente globalizante", mas propõe um consenso para o fato de que "desde os anos 1970, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram, acelerando os fluxos e os laços entre as nações". Kevin Robin, citado por Hall, aponta um aspecto do qual também os artistas angolanos puderam tirar proveito com sua produção artística: "ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da 'alteridade'" (in: Hall, 2003, p.77). Os artistas que levaram a música de Angola para além de suas fronteiras, aqui delimitados a partir do surgimento do Duo Ouro Negro, souberam atender a esse desejo da 'cultura ocidental' pela alteridade 'exótica' dos africanos.

A Europa, durante um século e meio na África, buscou "estabelecer condição de Estado para as nacionalidades. Mas, na independência, a mesma Europa deixou a África com Estados à procura de Nações" (Appiah, 1992, p.219). Stuart Hall (1992) sistematizou a ideia de que "as nações modernas são todas híbridos culturais. Algumas das nossas identidades gravitam em torno da *tradição* e outras aceitam a impureza, gravitando ao redor do que Bhabha denomina a *tradução*, ou seja, formações identitárias que atravessam fronteiras" (in: Almeida, 2000, p.189). A cultura 'autóctone' (massembas, kazukutas, kabetulas) entoada pelos sembistas da primeira geração, dos anos de 1950, recebe atualmente a companhia de raps, houses, raggamuffins, resultando em uma música angolana tanto quanto ou de ainda

mais intensa autoafirmação da singularidade angolana, porém atravessada por essas novas *traduções*. Mesmo *traduzida*, os ritmos locais ainda predominam nos videoclipes de artistas angolanos: os idiomas português, kimbundu, kikongo, contam a realidade social local; as danças com extrema originalidade, as cores vermelho e preto da bandeira do país. Ou seja, a música angolana atual continua afirmando sua identidade, com os recursos disponíveis de seu tempo. Michel Nicolau Netto destaca um paradoxo da contemporaneidade: a valorização de, ao mesmo tempo, e na mesma medida, hibridismo e autenticidade musical. O mercado de *world music* fomenta, busca, valora, positiva expressões de artistas que conciliam, com eficiência, hibridismo e autenticidade.

Atualmente, de 2000 em diante, artistas ressignificam a angolanidade musical forjada pelos músicos mais velhos e mostram outro modo de ser e exercer sua 'raiz' angolana sem os complexos que a geração anterior ainda carregava, pois, aqueles ainda apontavam suas canetas e guitarras para a dominação portuguesa, o jugo colonial e o afã de exorcizar um tempo de opressão. Hoje as opressões e aspirações são outras.

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. Um Mar da Cor da Terra: raça, cultura e política da modernidade. Oeiras: Celta, 2000.

APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (1ª edição em 1992).

BIGAULT, Ariel de. Angola 90´s. CD. Buda Musique, 1998.

CIDRA, Rui. Música, Poder e Diáspora: uma etnografia e história entre santiago, cabo verde, e portugal. Lisboa: FCSH, 2011. Tese (Doutorado em Antropologia das Migrações, Etnicidade e Transnacionalismo), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed.34, 2001. (1993).

HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

MOORMAN, Marissa. Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recente times. Athens: Ohio University Press, 2008.

NETTO, Michel Nicolau. O Discurso da Diversidade e a World music. São Paulo: Anablume-FAPESP, 2014.

TURINO, Thomas. Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe. Chicago: Chicago Press, 2000. (1998)

_____. Moving Away From Silence: music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration. Chicago: Chicago Press, 1993.

Os instrumentos musicais *vintage*: discussões iniciais sobre organologia, agência e políticas de valor

Mateus Marcílio de Oliveira
Mestrando em Antropologia Social, PPGAS/MN - UFRJ
mtsmarcilio@gmail.com

Resumo: Amparado pelo novo fôlego trazido à etnomusicologia através dos trabalhos em cultura material, principalmente a partir dos anos 2000, este trabalho procura observar os instrumentos musicais *vintage* enquanto pontos nodais das redes que tornam as análises etnomusicológicas possíveis. O trabalho objetiva tratar, de maneira ainda preliminar, do papel dos instrumentos na definição de um "fazer música" e de um "ser músico", ao elencar o *vintage* enquanto categoria de análise primária. No decorrer do trabalho, notaremos que tais instrumentos movimentam um "mercado" musical não só a nível econômico, como técnico, ideológico, político e relacional. Presume-se, aqui, que as capacidades do instrumento perpassam, em larga medida, o "criar música", tratando-se, também, de um ponto de convergência de uma rede de relações entre não-humanos e humanos num fluxo social que extrapola um mundo dito apenas "musical".

Palavras-chave: Cultura Material; Etnomusicologia, *Vintage*.

Abstract: Drawing on new breath brought to ethnomusicology by the anthropological works in material culture, this paper aims to observe musical instruments as nodal points of the nets that turn ethnomusicological analysis possible. This work tries, in a very introductory way, to bring some possibilities to the roles played by those instruments in the definition of such terms as "being musician" or "making music", by thinking through *vintage*. It is assumed that the capacities of such instrument trespass, in a particularly broad way, functions like "making music", as they are, as well, convergence points in the web of relations between humans and non-humans, in a social flux that extrapolates a solely "musical" world, so to speak.

Keywords: Material Culture; Ethnomusicology, *Vintage*.

Introdução

Com frequência, observamos os objetos como meios para um fim. Não lhes observamos como pontos nodais de um sistema de relações que muitas vezes não se propagaria da mesma forma na ausência destes. Não nos propiciamos a oportunidade de pensar para além de seu peso, textura, cor, e função. Sequer pensamos nas coisas e nas sociedades enquanto construtos que se coproduzem e retroalimentam. Não pensamos, também, na forma como os objetos se relacionam com outros objetos, como os objetos se relacionam com humanos, e como estas duas primeiras relações influenciam na prórpia relação entre humanos.

Pretendo, nesta rápida tentativa, lançar alguns olhares sobre um tipo específico de objetos: os instrumentos musicais e em como eles ajudam a organizar e são muitas vezes protagonistas de determinadas redes de sociabilidade. Assim como compreendem dinâmicas e

complexas situações não só musicais que fomentam mudanças na própria estrutura do que se compreende enquanto música e na posição social da música e músicos.

Mas o que vem a ser um instrumento considerado *vintage* e qual a carga dessa terminologia? Para compreendermos o valor dessa característica, precisamos pensar na etimologia do termo.

Vintage é um termo cunhado pela indústria vinícola para definir a data de colheita. Acredita-se que, de origem portuguesa, a nomenclatura seja empregada para designar peças com mais de vinte anos de idade, enquanto *antique* corresponde a itens com mais de cem anos. No caso de instrumentos musicais, instrumentos considerados *vintage* seguem a mesma regra de outros colecionáveis (carros, moda, etc.), onde qualquer instrumento construído até o fim dos anos 1980 é considerado *vintage,* segundo o manual *The Vintage Instrument Market* escrito por George Gruhn em 1991.

Apesar do estudo dos instrumentos musicais em si parecer estar à margem dos estudos etnomusicológicos do começo do século XX, sem ignorar trabalhos riquíssimos como a análise de Alan Merriam (1964) a respeito da confecção de tambores Basongye no início dos anos 1960, nota-se um acréscimo no número de trabalhos acerca do tema, sem necessariamente enquadrarem-se numa organologia específica em demasia, a partir dos anos 2000. Inspirado por estes mesmos trabalhos, como os de Qureshi (2000), Dawe (2001) e Bates (2012), assim como nos textos discutidos na disciplina à qual este trabalho se endereçou em sua gênese, se dá esta minha curiosidade e minha contribuição.

Da importância dos instrumentos

Inspirado em parte pelas assertivas colocadas por Eliot Bates em "The Social Life of Musical Instruments", este texto se propõe a discutir e minimamente analisar o lugar dos instrumentos musicais enquanto atuantes na rede de relações e enquanto mecanismos de sociabilidade de uma classe aqui tratada como musical.

Tais objetos muitas vezes detêm características que extrapolam uma suposta dinâmica social que posiciona a música e músicos estruturalmente e passam a acompanhar áreas de questões flutuantes como técnicas corporais, nacionalidade, consumo, políticas do corpo, etnicidade, etc. Trata-se, aqui, de uma análise das relações humano-objeto, humano-humano e objeto-objeto, como anteriormente explicitado.

Ora, assim como explicitado por Dawe (2003), o criar e o tocar instrumentos requerem um arranjo de habilidades psicobiológicas, sociopsicológicas e socioculturais para acontecer. Assim como dependem, também, de um conhecimento padrão no grupo onde está inserido

que lhe permite expressar e posicionar sua sonoridade enquanto produto cultural deste mesmo grupo. Estes mesmos instrumentos arquitetam ainda uma relação de interação entre sua própria morfologia e o corpo humano, estruturando a criatividade de seu portador na forma de uma sonoridade específica.

Ainda pensando nas teorizações de Bates, por que razão determinados instrumentos musicais ganham características antropomorfizantes, como a guitarra de Harrison, que "lamenta"? E, ainda, por que tais instrumentos são muitas vezes dotados de agência e até mesmo uma trajetória própria, como a Lucille, de B.B King, a Esquire, de Jeff Beck, ou o *Bass of Doom*, de Jaco Pastorius? Por que certos instrumentos falam por si só? Em que medida sua ação de fato rompe as barreiras da função poética?

É possível acompanharmos o poder de ação dos instrumentos musicais nas redes heterogêneas em que circulam, assim como acompanhar o mosaico de relações que se compõem entre músicos, *luthiers*, estúdios, lojas, etc. Da mesma maneira que estes instrumentos muitas vezes estão envolvidos ou protagonizam trajetórias, histórias e conjuntos de relações particulares, reiterando o dito por Dawe, cuja pesquisa de campo debruçou-se sobre a lira:

> Eles existem em teias de cultura, emaranhados em uma miríade de discursos e intrigas políticas, e ocupam posições generificantes e definidoras de status. Instrumentos musicais são vistos tanto como materiais quanto como construções sociais. (DAWE, 2007, pg. 114 apud BATES, 2012, p. 6).

Esta breve análise consiste, assim, num grupo ainda mais específico dentro dos próprios instrumentos musicais: os instrumentos elétricos *vintage*, particularmente os cordofones. Penso que a própria noção de "trajetória" que acompanha a terminologia *vintage* possibilita ao instrumento um agir diferenciado sobre outros instrumentos, e, assim sendo, sobre outros músicos não detentores de instrumentos musicais semelhantes. Observo aqui ainda a existência de um mercado de instrumentos *vintage*, seja em feiras de música (como é o caso da anual EXPOMUSIC) ou via grupos em redes sociais, à medida que músicos profissionais têm procurado aliar qualidade de seus equipamentos à história das grandes marcas propriamente dita.

Deste ponto de vista, se faz interessante uma análise destes instrumentos partindo da óptica dos mesmos, não os observarei enquanto construções inertes e isoladas, mas sim amparado por uma antropologia da arte perpetrada por Gell (1999), que procura não só perpassar uma valoração e outros corolários mercadológicos, como pensar sobre o papel dos

objetos para os processos de interação. O convite é para que pensemos nestes objetos enquanto pontos sobre os quais determinadas ações se configuram e cenários sociais se dão.

Tempo, trajetória e construção

Se fôssemos apresentar a temática do que é *vintage* em pouco tempo, discutiríamos, de forma reducionista, sua temporalidade. O tempo é o principal definidor do que é ou não uma *antiguidade*. E é ele o responsável por conceder a aura (Benjamin, 1994) de autenticidade que paira sobre tais instrumentos. Mas o tempo é um amálgama de acontecimentos, de sociabilidades. E é exatamente sobre esta autenticidade concedida pelo tempo que procurei tratar.

Ainda segundo Gruhn, o precedente dos instrumentos é um dos fatores reguladores do mercado dos mesmos. Para um colecionador, a trajetória de um instrumento é tão ou mais importante que sua data de fabricação: a quem teria pertencido, quais palcos teria visto, a que sonoridade teria não só se destinado, como ajudado a moldar?

Contudo, tais instrumentos podem percorrer uma trajetória dúbia: podem ser itens de desejo e de poder, sem necessariamente circularem no mercado *vintage*. Por exemplo: imaginemos duas Stratocasters montadas da mesma forma entre o fim dos anos 1950 e o início dos anos 1960, pela Fender. A primeira está à venda no site da loja de Gruhn por U$ 21,500.000, a segunda é de valor incomensurável e se encontra, no momento, em exposição no Museu Bob Bullock de História do Texas, em Austin. A diferença entre os dois instrumentos reside nas mãos pelas quais passaram. A primeira pode ter saltado de um músico a outro, de um colecionador a outro. A segunda pertenceu a Stevie Ray Vaughan, lendário guitarrista texano.

Desta forma, o objeto aqui tratado é dotado de três valores: o utilitário, o intrínseco (Gruhn, 1991), e o que aqui gostaria de chamar de biográfico (Kopytoff, 1986). Ao primeiro, restringe-se a funcionalidade. Se existe uma demanda para instrumentos com características específicas e um *valor* estabelecido, então, possivelmente, um mercado estabelecerá tal margem para todos os semelhantes. Por exemplo, instrumentos considerados de "entrada" destinados a iniciantes. A partir deste primeiro valor "base", o segundo valor compreenderá as características intrínsecas de cada instrumento: mão de obra dispendida, qualidade dos materiais empregados, etc.

Ao terceiro *valor* reserva-se as peculiaridades de uma trajetória de disputa entre singularização e mercantilização do objeto. Observa-se aqui, toda uma gama de relações, suposições e disputas de poder (Appadurai, 2008), que, através de consenso, confere valor e

estipula os processos de troca da vida social dos objetos. A musicalidade que circulava na época de sua produção, os processos históricos que se davam durante sua criação, e, ainda, a subjetividade incutida em sua criação e em sua empregabilidade.

Não podemos deixar de pensar, também, no *músico* enquanto seguidor e influenciador de tendências. O uso de determinados instrumentos para determinadas sonoridades influencia muito possivelmente na escolha de músicos iniciantes interessados. Pensemos, por exemplo, na popularização da Stratocaster por músicos como Eric Clapton. Antes de incorporar a "Strato" ao seu som, este modelo particular de guitarra fazia parte da linha de menor preponderância da Fender. Com a adoção do instrumento pelo artista, as vendas do modelo permitiram a Strato se tornar a principal referência da marca, segundo Gruhn.

O músico, como todo artista, desempenha aqui não só o papel de estabilizador do mercado, como o de admirador, definindo, numa esfera que extrapola a individualidade, tendências, sonoridades, técnicas, músicas, músicos e, particularmente, instrumentos, que são vistos como pertinentes no espaço em que circulam. Os objetos, assim, são o que se tornam e não o que foram feitos (Thomas, 1991). Ao *vintage* são elencadas suas características diferenciadas e diferenciadoras, uma "aura de autenticidade" (Benjamin, 1994), por uma premissa do que é fazer e ouvir música.

Contudo, os objetos adquirem uma "vida" própria depois de sua criação. Transitam, habitam, influenciam e se inserem na rede de sociabilidades anteriormente citada. Tornam-se, ao mesmo tempo, físicos e metafóricos, objetos materiais e construtos sociais. São significados mas também significam. São pontos de convergência de uma rede heterogênea de realções e significados inserida numa rede ainda maior que os posiciona num determinado mundo musical. E, muitas vezes não são só centrais, como são, em si mesmos personagens de suas próprias histórias, atores que impactam corpos, culturas e mentalidades, assim como facilitam, prevêem e mediam relações entre outras personagens (Bates, 2012). E é neste lugar que procuro posicionar a discussão acerca das possibilidades de agência dos instrumentos na próxima sessão deste texto.

Os instrumentos Vintage, suas relações e apelos

Qual a especificidade de instrumentos *vintage* e por quê tamanha a sua procura? Observemos, primeiramente, dois aspectos importantes: produção e consumo. Segundo Gruhn, colecionador e dono de uma das maiores lojas de instrumentos do tipo nos Estados Unidos, a Gruhn Guitars, o mercado *vintage* se iniciou primeiramente com a explosão da

música Folk por volta dos anos 1960 e com a revisitação desse estilo aos instrumentos pré-guerra, então acústicos.

A popularização da prática musical na virada do séc. XIX para o XX por meio dos músicos de rua e a influência e criação de outros estilos foi uma das principais razões para a expansão do mercado de instrumentos musicais. A música começava a ser consumida de outras formas, e, por conseguinte, o mercado tomava novos rumos, agora com a popularização dos instrumentos elétricos de corpo sólido, sobretudo com a influência de Leo Fender. Era a época das primeiras grandes fábricas de instrumentos: Fender, Gibson, Martin, etc. Muitas das quais estão presentes expressivamente no mercado até os dias de hoje.

A mesma mudança no meios de produção, decorrente de uma nova ordem competitiva, do crescimento populacional e do crescimento explosivo da industrialização, atingiu, também, o mercado de instrumentos musicais. Para alguns, o princípio da precarização dos meios de produção e o declínio da qualidade dos instrumentos. Algumas dessas empresas, segundo Gruhn, apresentam até mesmo pontos específicos da história onde começaram a declinar, como por exemplo, a venda da Fender para o grupo CBS, em 1965.

Qual a diferença técnica entre um instrumento considerado *vintage* e um instrumento elétrico atual? Instrumentos de corda antigos tendem a terem sido construídos com materiais selecionados e de melhor qualidadese, muitas das quais são proibidas atualmente. Por exemplo, as madeiras usadas em instrumentos antigos estão ainda, melhor climatizadas e em estágio mais avançado em u processo de secagem natural, menos sujeita às variações climáticas e dessa forma entregando estabilidade e sonoridade diferenciadas se postas ao lado de instrumentos recentemente produzidos.

Dessa forma, a expansão e modernização da indústria musical também colaboram para a procura dos instrumentos *vintage* e a manutenção de seu status diferenciado: a produção dos instrumentos musicais é, hoje, quase toda automatizada. A mão-de-obra da época era diferenciada, por se tratar de uma menor demanda, a maioria dos instrumentos tinha o cuidado de ser manuseado por profissionais que muitas vezes detinham o conhecimento do instrumento como um todo, no lugar das cadeias de produção que focam na montagem peça à peça. *Luthiers* criticam que a modernização do processo apresenta, sim, ganhos em critérios como ergonomia e tecnologia, mas torna as mudanças tangentes ao primor da peça questionáveis, fato fortemente embasado ao observarmos que grande parte dos instrumentos *high-end* de marcas da atualidade ainda são feitos à mão.

Pondo de lado as características técnicas, avaliemos como tais instrumentos se relacionam com outros instrumentos *vintage,* instrumentos considerados "comuns" e como abarcam relações com seus portadores, ouvintes, criadores, admiradores, etc.

É sensato, primeiramente, explicitarmos que os instrumentos musicais possibilitam a criação de um conhecimento específico que nos permite pensar música através deles. Não se saberia, por exemplo, empregar técnicas destinadas à guitarra elétrica, por assim dizer, sem antes a presença de uma guitarra elétrica. Aos instrumentos, cabe fornecer o primeiro artifício a nos permitir canalizar nossa inventividade ao produzir sons: sua própria existência. É a partir, primeiro, dos próprios instrumentos que se cria um "ser instrumentista".

Tamanha a influência do *vintage* nos instrumentos modernos, que nota-se, em função daqueles, uma força acarretadora de mudanças no mercado destes. O valor de tais instrumentos é tamanho que fabricantes de instrumentos musicais capitalizam características que podem remontá-los, pelo menos estética e tecnicamente. É o caso do *relic*, técnica que consiste em envelhecer o acabamento dos instrumentos de maneira agressiva, resultando numa estética semelhante à que instrumentos antigos possuem em função da ação do tempo. Ou, ainda, como é o caso de técnicas de secagem especialmente desenvolvidas para emular as características sonoras de instrumentos *vintage*, e também o desenvolvimento de partes elétricas que costumem emular a captação de sons de instrumentos de época. Ou seja, não só o *vintage* se tornou uma categoria de peso na constelação possível de nomenclaturas a serem associadas aos cordofones elétricos, como reformulou mercados, mentalidades, maneiras de ser e fazer música.

Pensemos, também, a quem o instrumento *vintage* se direciona e como o objeto permite ao seu portador se relacionar no meio musical. Observemos, primeiramente, que a tecnologia que poderia ser acessada na época do instrumento se endereçava a uma determinada sociedade, a uma determinada sonoridade, e cunhava determinadas possibilidades. Muitas vezes, a ergonomia de um instrumento *vintage* possibilita o uso de técnicas corporais restrito às técnicas empregadas na sonoridade da época. Por exemplo, cogitemos que um guitarrista qualquer, dono de uma Fender Stratocaster produzida no ano de 1971, use seu instrumento para tocar um gênero musical veloz, como o *Power Metal.* As características do instrumento não serão necessariamente impossibilitadoras para o músico que o empunha para o fim anteriormente citado, no entanto, decerto não são facilitadoras, uma vez que a sonoridade à qual o instrumento (se original, sem modificações) se endereçava contemplava outro mercado fonográfico e visava atingir outro público. Ou seja, ao

instrumento musical também cabe o exercício de estabelecer corporalidades e conhecimentos possíveis para seu uso.

Assim sendo, existe, primeiramente, um consenso àcerca de uma sonoridade e qualidade previstas e asseguradas pelo instrumento *vintage* no meio musical. Pensemos que essa aura, a campanha por trás destas assertivas compreendem o dito como *tecnologia do encantamento* para Gell, onde fatores principalmente correlacionados à primazia com a qual o instrumento era construído antes da era das "grandes fábricas" vêm à tona e explicitam sua eficácia.

Não há vantagem, porém, na observação descolada de seus contextos. Não ignoro, ao tratar tais objetos, que não só o instrumento *vintage* demanda determinado capital para sua apreciação técnica, como seu valor, quer econômico, quer simbólico (Bourdieu, 2007) pode evidenciar ramificações, estratificações e por conseguinte, hierarquizações de determinados estilos de vida dentro de uma esfera denominada musical, se pensarmos como o gosto por tais instrumentos classifica e diferencia os indivíduos nessa esfera.

Acontece que, assim como explicitado por Gell (1999), os objetos muitas vezes são dotados de determinada particularidade: não dependem, obrigatoriamente, do desejo de obtenção para serem apreciados. A eficácia desses reside nos processos simbólicos que engendram e interações que possibilitam. Por exemplo, de que maneira os instrumentos aqui tratados agem sobre os que não possuem conhecimento para a sua apreciação técnica, ou de capital econômico para sua obtenção? Esta questão pode ser posicionada sob a luz da assertiva de Gell:

> Mas eu penso que o poder peculiar das obras de arte não reside nos objetos enquanto tais, e são os objetos enquanto tais que são comprados e vendidos. O poder reside em processos simbólicos que provocam no apreciador e estes possuem características *sui generis* que são independentes do objeto por si e do fato de serem possuídos e trocados. (GELL, 1999, p. 169).

Apesar de todos os aspectos anteriormente tratados a respeito dos instrumentos *vintage,* esses, enquanto quaisquer objetos, podem ser admirados sem um presumido conhecimento técnico, quer puramente por suas características estéticas (apesar de não ser uma regra, instrumentos musicais *vintage* tendem a ter a aparência envelhecida), quer pelo uso ao qual é submetido. A disposição de um instrumento como estes num museu, por exemplo, acionará mecanismos valorativos diferentes de quando assistimos um músico fazer uso de seu instrumento pessoal, que é diferente, ainda, de uma observação curiosa do uso de um instrumento considerado "acabado" em termos leigos.

Como em Gell (1999), a arte pode ser usada enquanto instrumento psicológico. Pode impressionar, moldar formas de pensamento, despertar sensações de desconforto e prazer. É possível traçar uma associação entre os instrumentos musicais *vintage* tratados neste trabalho e as proas das canoas usadas no Kula, nas ilhas Trobriand evidenciadas pelo autor. Ainda que não intencionalmente, o deslumbramento dos músicos com relação a tais instrumentos adentra a mesma esfera *mágica* que as canoas ocupam ao serem avistadas pelos parceiros do Kula. O instrumento adquire uma proeza mágica advinda da maneira como foi produzida, e, talvez, até adquirida pelas ações do tempo que possui um papel de artesão tão importante quanto o homem ao tratarmos o *vintage.* O instrumento e suas marcas tornam-se a representação física de tal magia e, por sua vez, submete ao seu feitiço aqueles que detêm o conhecimento de suas possíveis associações, assim como posiciona socialmente seu portador de determinada forma no meio do qual faz parte.

Considerações finais

Este trabalho teve por objetivo elucidar algumas questões acerca do papel dos instrumentos na definição de um "fazer música" e de um "ser músico", abordando o *vintage* como categoria de análise, ao pensar suas possibilidades de agência enquanto ponto de convergência de uma rede de determinadas relações entre não-humanos e humanos num fluxo social que extrapola o mundo dito musical. Amparado por Bates, minha curiosidade também reside no quanto o som, e por conseguinte, seus emissores, podem transformar profundamente o meio social onde está posicionado.

Observamos aqui a forma como ao instrumento compreende um papel muito maior do que o "criar música". A ele cabe, ao canalizar a inventividade humana, ditar sonoridades e moldar manifestações culturais e sociais, por assim dizer. A ele é compreendida, também, a capacidade de exercer poder sobre as técnicas corporais empregadas em sua morfologia, moldando, ainda, comportamentos possíveis ao relacionar-se diretamente com o corpo humano.

O resgate de tais instrumentos, movimenta um dito mercado da música a nível técnico, ideológico, político e relacional. Ressaltamos as capacidades de agência do instrumento ao moldar regimes de troca e de valor, sem os quais um mercado dos mesmos dificilmente se comportaria de forma semelhante. Ao portador de um destes instrumentos, presume-se técnica, diferenciação e um saber hierarquizado postos em relação com os indivíduos que não detêm o conhecimento para discernir o *vintage*.

Por fim, tem-se, no instrumento musical *vintage,* um ator que interfere não só em uma maneira de se portar enquanto portador, mas também nas maneiras de usufruir de tais instrumentos, posicionar-se ante seus detentores, admiradores e criadores, acessar e produzir conhecimento acerca de instrumentos à primeira vista "velhos", situar-se na esfera relacional dada entre objetos e músicos e, por fim, modificar situações ditas sociomusicais. Aos instrumentos cabe modificar mais do que tendões, sinapses e ergonomias. Através deles, são criadas novas possibilidades para saberes, emoções, corporalidades, políticas e interações sociais.

Referências

ALMEIDA, Kátia Maria Pereira. Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bourdieu. In: *Mana vol. 3 n.1*. Rio de Janeiro, 1997.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things.* University of Cambridge, 1986.

ARAÚJO, Bráulo Santos Rabelo. *O Conceito de Aura, de Walter Benjamin e a Indústria Cultural.* In: *Pós vol.17 n.28* São Paulo, 2010.

BATES, Eliot. *The Social Life of Musical Instruments.* Cornell University, Nova Iorque, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 2007.

DAWE, Kevin. The Cultural Study of Musical Instruments. In: *The Cultural Study of Music,* Nova Iorque, 2003.

GELL, Alfred. *Art and agency*. Claredon Press, Londres, 1998.

GELL, Alfred. *The Art of Anthropology.* The Athlone Press, Londres, 1999.

GREGORY, Chris A. *Gifts and Commodities*. London: Academic Press, 1982.

GRUHN, George. *The Vintage Instrument Market.* Newsletter 33, 2010. Disponível em: http://guitars.com/newsletter/vintage-instrument-market .

HODDER, Ian. *Entangled : An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Malden, MA: Wiley-Blackwell. Chapter 1: Thinking about things differently, 2012.

KOPYTOFF*, Igor. "The cultural biography of things: commoditization as process". In: Appadurai, Arjun. The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

POR UMA "ETNOMUSICOLOGIA GENEALÓGICA": REFLEXÕES SOBRE A HISTORICIDADE NA ETNOMUSICOLOGIA

Michael Iyanaga
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
michaeliyanaga@gmail.com

Resumo: Este trabalho considera a etnografia musical como uma metodologia histórica na descoberta de histórias subalternas, não-oficiais e silenciadas. Desta forma, é teorizada uma etnomusicologia que é menos histórica do que "genealógica", num sentido foucauldiano. Nas últimas décadas, a tendência dos etnomusicólogos e etnomusicólogas tem sido de tratar da historicidade como algo subjetivo e mutável, e assim tratando do passado como uma verdade seletiva que só existe, ou pelo menos só importa, da forma que seja lembrado. Tal olhar privilegia as narrativas históricas aos processos sócio-histórico. Mas o passado nunca pode ser completamente desarticulado de uma realidade presente empírica. Afinal, o passado sempre deixa rastros, seja em forma de edifícios e cadáveres ou de rituais e coreografias. Embasado em teorias da etnomusicologia, antropologia, história e estudos da performance, além de pesquisa etnográfica e documental na Bahia, este trabalho argumenta que o estudo etnográfico das performances, quando recheado com metodologias históricas mais convencionais, pode revelar histórias não-oficiais que têm sido silenciadas social e historicamente pelos processos do colonialismo, dominação ou trauma social. Assim, levando a sério a noção bourdieusiana de que a história é armazenada no corpo, nas percepções estéticas, atos habituais etc., este trabalho propõe uma reflexão sobre as maneiras pelas quais a performance musical pode comunicar conhecimentos musicais históricos específicos que passam despercebidos e/ou desconhecidos pelos próprios agentes musicais.

Palavras-chave: história, historicidade, genealogia, performance.

Abstract: This paper considers how musical ethnography can serve as a historical methodology for the study of unofficial, silenced, and subaltern histories. As such, this paper theorizes an ethnomusicology that is less historical than "genealogical," in the Foucauldian sense. In recent decades, ethnomusicologists have shown a propensity to treat historicity in a subjective e mutable sense, thus treating the past as a selective truth which only exists, or at least only matters, as it is recalled, and therefore implicitly privileges historical narratives over socio-historical process. But the past can never be entirely unhinged from an empirical present reality. After all, the past always leaves an array of traces, from buildings and dead bodies to ritual forms and choreographies. Drawing theoretical material from work in ethnomusicology, anthropology, history, and performance studies, and introducing data from my own ethnographic and historical research in Bahia, this paper argues that the ethnographic study of performed behaviors, when coupled with more conventional historical methodologies, can reveal unofficial histories that have been socially and historically silenced by processes of colonialism, domination, or social trauma. Indeed, taking seriously the Bourdieusian notion that history is stored in the body, aesthetic perceptions, habitual acts, etc., this paper proposes rethinking ways in which musical performance can embody and thus communicate specific historical musical knowledge which is neither emphasized nor acknowledged by the musical agents themselves.

Keywords: history, historicidade, genealogy, performance.

INTRODUÇÃO

Em 2007, a etnomusicóloga Elizabeth Travassos publicou um artigo em que apresentou um apanhado geral das várias formas em que a história tem feito parte da etnomusicologia (e da musicologia comparada) desde o século XIX. A etnomusicóloga explica que havia uma "partilha" entre a etnografia e a história que parecia natural até o final do século XX, quando a etnomusicologia começou a reconhecer de forma mais contundente a "dimensão histórica da música de tradição oral" (Travassos, 2007, p. 138). Depois de resumir algumas abordagens mais típicas (p.ex., a história social da música), ela se debruça sobre a maneira com que a história faz parte da cultura musical do jongo, pois nesta, a história é "encenada, 'performatizada'" (Idem., p. 141). Isso porque, segunda explica, para os jongueiros do Vale do Rio Paraíba e do Norte fluminense, as suas práticas musicais são diretamente ligadas aos seus antepassados. Ela afirma que:

> a dança toma, cada vez mais consciente e deliberadamente, o caráter de monumento. Os vestígios históricos que ela contém são, como sempre, resultados de operações seletivas inconscientes, um trabalho de esquecimento parcial e de constituição de um nicho social de representação do ponto de vista do escravo (Idem., p. 143).

Mas, insiste Travassos, não se deve confundir esta encenação da história com a própria história. Ela explica que "a perspectiva adotada aqui (...) busca não passar ao largo das maneiras como a história é contada (...) nem tomar as informações referentes ao passado como lembranças e permanências objetivas que aí estão por obra e graça de tradição" (Idem., p. 144). Ou seja, a história evocada no jongo se localiza muito mais no que as pessoas dizem sobre sua tradição do que a prática em si.

Mas será que é tão simples assim? Até que ponto não poderíamos tratar de uma performance – seja ela uma "história encenada" (conscientemente) ou apenas uma prática corriqueira – como um local de conhecimento histórico? Ou seja, será que uma dança, um canto, uma melodia ou uma batida por si só não serviria como documento histórico, independente do que os músicos ou musicistas falem? Afinal, sabe-se que a história oral nem sempre dá conta do desenvolvimento histórico das práticas (em termos empíricos dos processos sócio-históricos). Como seria possível – em termos tanto epistemológicos, como práticos e éticos – resgatar a história de performances musicais mesmo que as próprias pessoas não reconheçam tal história?

Neste trabalho argumento que as performances musicais, assim como as narrativas, podem ser escavadas por dados históricos. Porém, este tipo de resgate histórico, que focaliza as performances, levanta questões sobre o que constitui a própria história, até porque a

história armazenada na performance pode ser – e muitas vezes é – diferente da história discursiva. Isso sugere que uma performance pode ter múltiplas histórias, sendo que a história falada/consciente pode ser distinta da macrohistória da performance em si. Esta pluralidade de caminhos históricos nos desvia da singularidade de uma "etnomusicologia histórica" (Cf. Shelemay, 1980) para uma "etnomusicologia genealógica", que pensa na multiplicidade de linhagens que brotam na performance. Afinal, toda performance tem "historicidade", um termo complexo que ajuda a entender como o passado se liga ao presente. Mas o que é "historicidade"?

Qual historicidade?

O significado do termo "historicidade" muda de acordo com o uso, podendo ter até significados diametralmente opostos. Segundo notam os antropólogos Eric Hirsch e Charles Stewart (2005, p. 262), a historicidade tem dois sentidos principais. O mais tradicional seria o mesmo que "historicalidade", ou "o passado de objetos e pessoas". O segundo, talvez o mais comum hoje, descreve "uma situação humana em fluxo, onde versões do passado e futuro (ou pessoas, coletividades ou coisas) tomam a sua forma corrente em relação a eventos, necessidades políticas, formas culturais disponíveis e disposições emocionais" (Idem.). Ou seja, se por um lado a "historicidade" pode fazer referência à história fixa (empírica), por outro lado a "historicidade" também pode referir-se a uma história mutável. Apesar desta aparente contradição, o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995, p. 29) entendia estas duas historicidades de forma sequêncial, explicando que "a materialidade do processo sócio-histórico (historicidade 1) estabelece a cena para as futuras narrativas históricas (historicidade 2)".

Mesmo que estas historicidades não sejam mutuamente exclusivas, são distintas. Por isso, as ferramentas necessárias para explorar cada são diferentes, fazendo com que o investigador ou investigadora tenda a favorecer uma ou outra destas historicidades. Parece-me que embora houvesse época durante a qual a etnomusicologia se importava mais com esta primeira historicidade (a mais ostensivamente "objetiva"), hoje em dia é cada vez mais comum o interesse por uma historicidade subjetiva e maleável. Não há nada surpreendente nesta inclinação, uma vez que a etnomusicologia tende a valorizar a observação participante e a interação social dialógica, mas esta propensão inadvertidamente tem impedido que focássemos as diversas histórias a nos apresentadas durante as nossas pesquisas de campo.

As histórias "encorporadas"[9]

Vale lembrar que durante as nossas pesquisas de campo nós não só ouvimos *narrativas* sobre o passado, como também testemunhamos as performances que são, de forma semelhante ao *habitus* de Bourdieu (1989, p. 83), "produto de uma aquisição histórica". Assim, a história "encorporada" não é necessariamente o tipo de história consciente que move uma narrativa histórica. Ao contrário, seria uma história concebível nos moldes do que Connerton (1989) denomina de "memória de hábito" ou o que a antropóloga Rosalind Shaw teoriza como a "memória prática", que são os veículos de histórias esquecidas "embutidas nos hábitos, práticas sociais, processos rituais e experiências encorporadas" (Shaw, 2002, p. 7). Isso é possível porque, assim com insiste Trouillot, "[o] que acontece deixa rastros, alguns dos quais são bastante concretos – edifícios, cadáveres, censos, monumentos, diários, fronteiras políticas" (Trouillot, 1995, p. 29). Outros rastros, tais como movimentos, percepções e padrões rítmicos são menos concretos mas não menos reais. O presente é marcado por estruturas tanto físicas, como sociais. Ou seja, a história é inscrita no presente de formas miríades, "armazenada" não apenas no permanente como também no efêmero.

Ainda há outro ponto imprescindível. A história encorporada não pode existir sem ser performatizada (isto é, reativada, executada, desempenhada), e, portanto, a performance sempre precisa ser relevante aos agentes contemporâneos, que é o momento em que a narrativa (e sua historicidade mutável) encontra a sua relevância. Os fatores históricos que motivam um ator cultural a realizar qualquer prática musical podem ter, e frequentemente têm, pouco ou nada a ver com a historicidade da performance em si. Afinal, as histórias imanentes de uma performance não precisam ser explicitadas para que uma pessoa encontre um sentido num ato musical. Se, por um lado, os signos culturais mudam no decorrer do tempo, ao serem colocados em relações novas com seus referentes (Cf. Sahlins, 2008), por outro lado, o signo original, *como objeto*, não perde a sua historicidade. Isso não quer dizer que os signos culturais não mudem, pois, de fato frequentemente transformam. Mas assim como o entulho de um edifício em ruínas retém a história fragmentada do prédio que fora, passados inteiros de uma dança ou canto podem permanecer dormentes num simples gesto corporal ou o contorno de uma melodia, respectivamente.

Deste modo, mesmo que uma pessoa desconheça a história armazenada num dado ato/performance, esta história nunca simplesmente desaparecerá. Para tomar como exemplo um análogo concreto, as rachaduras de uma panela de barro e os processos imanentes sócio-

[9] Ao longo do trabalho uso o termo "encorporado" e "encorporação", seguindo o exemplo de Dawsey, Müller e Hikiji (2013, p. 20), como tradução do termo inglês "embodiment".

históricos que as deixaram jamais desaparecerão só porque ninguém sabe como apareceram. Ou seja, embora a ressignificação individual de comportamentos sob circumstâncias novas crie novas histórias que podem obscurecer ou silenciar as antigas, *nunca as apaga*. Em outras palavras, as histórias acumulam.

A performance: nódulo na teia de histórias

Uma nova história nunca pode substituir uma esquecida, como se estivesse tomando o seu lugar numa corrida de revezamento. Ao contrário, a nova história apenas entra no tempo como mais uma camada de uma performance, tornando-a ainda mais rica em termos diacrônicos. Assim, a concepção de "passado" poderia ser reimaginada como uma "sedimentação de múltiplas camadas, uma forma de densidade virtual ao invés de um varrido horizontal" (Taylor, 2006, p. 83). Porém, sendo que uma performance acontece em momentos temporalmente demarcados (e frequentemente envolvem múltiplos agentes), ao invés de concebê-la como o ápice de um monte estático que se constrói pela história, é talvez melhor imaginá-la como um nódulo enredado numa teia densa de varridos horizontais com suas múltiplas camadas de história compactadas, todos os quais, assim como um rizoma deleuziano diacrônico, estendem pela superfície de um plano histórico como linhagens de uma árvore genealógica em processo infinito de expansão, cruzando (por suas próprias lógicas peculiares) com outros momentos historicamente densos, que depois cruzam com outros momentos, para assim continuar. Por este motivo, as performances explodem numa multiplicidade de histórias. E a magnitude da performance multiplica as suas histórias; um rito, com uma teia densa de linhagens, é mais denso em termos diacrônicos do que, digamos, um gesto da mão.

Conceber da performance como algo complexo que liga várias camadas de conhecimentos históricos faz com que ela seja distinta do tipo de conhecimento histórico comunicado através da narrativa. Trouillot (1995, p. 26-27) escreveu, "[q]ualquer narrativa histórica é um maço peculiar de silêncios" pois, acumula silêncios desde o "momento da criação do fato" até a criação da narrativa em si. Mas no caso da narrativa, estes silêncios tendem a passar despercebidos, pois, a sua coerência linear consegue esconder tais silêncios. As performances, por outro lado, quando mineradas da forma diacrônica que estou explorando aqui, apresentam todas as suas histórias constituintes de uma só vez. Encorporadas em comportamentos e ideias, estas histórias nunca se somam a uma única história por completo. Parciais e incompletas, estas nunca poderão assemelhar-se às narrativas

lineares. Ao contrário, são recortes de narrativas silenciadas, rastros fragmentados de histórias não-oficiais que sobrevivem mesmo sufocadas pelas versões oficiais.

Reconhecer que estas histórias silenciadas podem ser escavadas nas performances dá-nos os passos iniciais de uma estratégia para ouvir as vozes esquecidas e marginalizadas do passado. Também parece ser um movimento na direção de uma genealogia foucaultiana, que busca "demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós" (Foucault, 1979, p. 21). Pensando com este conceito de Foucault, então, chamar de genealógico um estudo de música aponta não só para uma investigação de processos historicamente contingente (qual era o sentido principal do filósofo), mas também uma abordagem que vai metodologicamente do presente ao passado numa tentativa de destacar os "acidentes" históricos encorporados na atual performance musical.

Uma abordagem etnomusicológica enraizada nesta perspectiva genealógica parece-me especialmente pertinente para contextos pós-coloniais. E o Brasil não seria exceção. De fato, um dos efeitos deletérios do colonialismo para "todo povo colonizado" têm sido, como disse Fanon, o "sepultamento de sua originalidade cultural" (Fanon, 2008, p. 34). E isso resulta na perversão da memória social e inconsciente coletiva do povo colonizado e dominado. É por isso, por exemplo, que Abdias do Nascimento insistia, no seu *Quilombismo*, na "urgente necessidade do negro brasileiro em recuperar a sua memória" (Nascimento, 1980, p. 141). Ele estava se referindo ao fato de que no Brasil, "a elite dominante sempre (...) desenvolveu e refinou técnicas múltiplas para impedir que o negro brasileiro pudesse identificar e assumir ativamente suas raízes étnicas, históricas e culturais, desta forma seccionando-o do seu tronco familial africano" (Idem., p. 141-142).

A performance, portanto, serve como objeto prático de investigação quando se busca as histórias dos povos colonizados, justamente porque seu estudo pode subverter o que Fanon reconhecia como o arraigado "complexo de inferioridade" (Fanon, 2008, p. 34), que causa as pessoas colonizadas a esquecerem, negarem, esconderem ou de alguma forma ignorarem seus passados coletivos. Deste modo, uma etnomusicologia genealógica que é sensível às histórias encorporadas pode ser ideal para trabalhar com a "história pós-colonial da música", que seria uma história que recuperasse as "experiências musicais dos colonizados" (Solomon, 2012, p. 225).

Antes de seguir para um exemplo mais prático, eu gostaria de oferecer um breve comentário sobre a questão metodológica. Parece-me que uma perspectiva genealógica, que contempla as múltiplas camadas da historicidade, requer um jogo entre etnografia bem feita e

um trabalho histórico rigoroso. Afinal, este tipo de abordagem precisa que integremos as nossas observações/experiências das práticas musicais com os dados históricos empíricos (a chamada história "objetiva") e as realidades subjetivas das pessoas. Desta forma, uma pergunta genealógica que surge durante a pesquisa de campo pode fazer com que o pesquisador ou pesquisadora faça uma história oral ou uma busca no arquivo, ao tempo que um achado documental subsequente pode estimular uma volta ao campo etc. Este processo dinâmico que mistura fontes, métodos e pressupostos epistemológicos abre o caminho para a formulação de diversas dialéticas críticas a partir das quais nasce uma densa etnografia musical genealógica: o passado e o presente, o discurso e a performance, o "arquivo" (passado documentado) e o "repertório" (o passado performatizado) (Cf. Taylor, 2013) e "o passado como representado [nas narrativas] e o passado que ocorreu" (Apter e Derby, 2010, p. xxviii, n. 7). Visto desta forma, o passado se torna um local robusto da construção de sentidos e uma teia complexa de interpretações individuais, memórias pessoais e histórias coletivas.

Um exemplo do Recôncavo Baiano

Apresento aqui um exemplo bastante resumido. Por quase uma década, tenho feito pesquisas etnográficas e documentais no Recôncavo Baiano sobre um rito domiciliar que as pessoas comumente realizam em nome de seus santos padroeiros. A chamada "reza" é uma festa caracterizada pelo canto de um ciclo de rezas católicas, um samba feito em nome do santo e comidas típicas (Cf. Iyanaga, 2010). As pessoas devotas geralmente explicam suas rezas como promessas individuais ou heranças familiares que lhes foram deixados pelos pais, mães ou outras relações próximas. Assim, estas devoções são ligadas explicitamente a um conjunto de histórias locais. Ou seja, os *por ques* da reza são enraizados em histórias pessoais e familiares, contextos sociais locais e uma cosmovisão em relação aos santos. Isto é, os por ques "subjetivos" não têm quase nenhuma ligação à macrohistória ou às histórias sociais coletivas.

Isso não significa, evidentemente, que as histórias coletivas não façam parte das rezas, mesmo que de forma não-discursiva. Por exemplo, uma das devoções mais comuns é para os santos gêmeos Cosme e Damião. Em termos históricos, as pessoas devotas entendem esta devoção de forma bastante familiar, ligada às práticas dos seus antepassados, da Igreja Católica e da cosmovisão que rege as atitudes diante do nascimento de gêmeos. Já as evidências documentais oitocentistas sugerem que a atual devoção a São Cosme e Damião seria também um rastro forte da influência dos povos da África Ocidental e Central

escravizados na Bahia, sendo a principal influência a dos povos iorubá (Iyanaga, 2015a, p. 188-192). Ao mesmo tempo, a prática secular de cantar textos católicos em residências particulares talvez seja uma adaptação de uma prática que era pública na península ibérica (Mott, 1997, p. 160-161). O samba, por sua vez, parece ter sido articulado no contexto das festas coloniais das irmandades leigas e dos chamados *calundus*, que eram ritos de possessão ancestral nos moldes de práticas da África Central (Cf. Iyanaga, 2015b). Assim, uma reza de São Cosme e Damião, por exemplo, tem linhagens genealógicas que apontam à Ibéria, África Central e África Ocidental, além da própria experiência de cada pessoa e grupo na Bahia, todas as quais reativadas na hora da reza.

Importante ressaltar que estas são apenas algumas das linhagens não-discursivas que podem ser traçadas genealogicamente através de pesquisa etnográfica cautelosa, corroborada, claro, com atenção às particularidades e processos históricos. Ainda, além destas questões mais macro, cada devoto e devota teria suas próprias motivações (discursivas) para celebrar um santo ou santa na maneira que o faz, fazendo com que uma história única sobre uma devoção a São Cosme e Damião (ou qualquer outro santo) se desdobre numa teia de histórias, cada uma armazenada em rimas, melodias, liturgias, movimentos, comidas e lembranças. Portanto, traçar a história de uma reza é escavar decisões pessoais, linhagens familiares, memórias sociais locais, cosmologias africanas, as conversões ao catolicismo, cantos religiosos domiciliares, festas públicas das irmandades, possessão por ancestrais, a experiência colonial – tanto da população negra como da branca – no Brasil, ocorrências aleatórias etc. A lista não tem fim.

Quanto mais próximo chegarmos com o olho genealógico, mais as linhagens parecem multiplicar; a linearidade simples se mostra ser apenas uma ilusão. Um estudo genealógico cauteloso revela que os ritmos, liturgias, mundos espirituais e movimentos ritualizados da reza reativam histórias múltiplas que têm mais profundidade temporal e espacial do que as pessoas devotas ou analistas jamais possam saber. Mesmo assim, se explorarmos as performances como arquivos vivos – e juntar as peças através de documentos escritos e outros materiais históricos – nós certamente ouviremos histórias (e *her-stories*) não-contadas que podem até transformar a consciência histórica das próprias pessoas.

Considerações finais

Uma abordagem genealógica se distingue de uma histórica pela ênfase na multiplicidade. Ao invés de um arco ou trajetória histórica, uma abordagem genealógica começa no presente e olha para trás, sempre de forma expansiva, observando a diversidade de

passados que se juntam no momento singular da performance. A história encorporada na performance pode ter pouco ou nada a ver com o que interessa à pessoa, ou com aquilo que serve como motivação consciente da performance em si. De fato, a abordagem genealógica que apresento aqui pensa para além do discurso, sendo assim possível abraçar as contradições que possam existir entre o discurso e a prática.

Esta etnomusicologia genealógica talvez seja algo comparável ao que o etnomusicólogo Daniel Neuman designou de uma "história imanente da música", na qual "a música é o meio (...) e a história, sua mensagem" (Neuman, 1993, p. 269). Contudo, como procurei mostrar, a "mensagem" que a música comunica pode ser múltipla. Isso porque as histórias vão acumulando em qualquer ato musical, sem falar que as histórias podem ser encorporadas em múltiplos locais musicais, tais como frases melódicas, gestos coreográficos ou preferências estéticas, e assim multiplicando ainda mais as mensagens, camada por camada. Qualquer performance, grande ou pequena, é capaz de contar histórias fragmentadas, díspares e mesmo contraditórias.

Referências

APTER, Andrew; DERBY, Lauren. "Introduction". In: APTER, Andrew; DERBY, Lauren Derby (orgs.). Activating the Past: History and Memory in the Black Atlantic World. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010. p. xiii-xxxiii.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: DIFEL, 1989.

CONNERTON, Paul. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DAWSEY, John Cowart; MÜLLER, Regina Pólo; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. "Apresentação: Dossiê Antropologia e Performance". Revista de Antropologia, v. 56, n.2, p. 11-21, 2013.

HIRSCH, Eric; STEWART, Charles. "Introduction: Ethnographies of Historicity". History and Anthropology, v. 16, n. 3, p. 261-274, 2005.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba, 2008.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: _____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 15-37.

IYANAGA, Michael. "Samba de caruru da Bahia: Tradição pouco conhecida". ICTUS, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

_____. "On Flogging the Dead Horse, Again: Historicity, Genealogy, and Objectivity in Richard Waterman's Approach to Music". Ethnomusicology, v. 59, n. 2, p. 173-201, 2015a.

_____. "Why Saints Love Samba: A Historical Perspective on Black Agency and the Rearticulation of Catholicism in Bahia, Brazil". Black Music Research Journal, v. 35, n. 1, p. 119-147, 2015b.

MOTT, Luiz R. B. “Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu”. In: Laura de Mello e Souza (org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 155-220.

NASCIMENTO, Abdias do. “Quilombismo: An Afro-Brazilian Political Alternative”. Journal of Black Studies, v. 11, n.2, p. 141-178, 1980.

NEUMAN, Daniel M. “Epilogue: Paradigms and Stories”. In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip V.; NEUMAN, Daniel M. (orgs.). Ethnomusicology and Modern Music History. Urbana: University of Illinois Press, 1993. p. 268-277.

SAHLINS, Marshall. Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SHAW, Rosalind. Memories of the Slave Trade: Ritual and Historical Imagination in Sierra Leon. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SHELEMAY, Kay Kaufman Shelemay, “‘Historical Ethnomusicology’: Reconstructing Falasha Liturgical History,” *Ethnomusicology*, v. 24, n. 2, p. 223-258, 1980.

SOLOMON, Thomas. “Where is the Postcolonial in Ethnomusicology?”. In: SYLVIA NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia; SOLOMON, Thomas (orgs.). Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond. Kampala, Uganda: Fountain, 2012. p. 216-251.

TAYLOR, Diana. “Performance and/as History”. The Drama Review, v. 50, n. 1, p. 67-86, 2006.

_____. O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Americas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Tradição oral e história”. Revista de História, n. 157, p. 129-152, 2007.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Silencing the Past: Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

"QUE BLOCO É ESSE?": TÁTICAS, ESTRATÉGIAS, MÚSICA E DANÇA NOS G.R.B.C.`S BLOCK'N'ROLL E BLOCO DO ROCK

Nilton Silva Jardim Jr.
niltonjardimjunior@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um estudo de caso acerca dos blocos carnavalescos temáticos da cidade do Rio de Janeiro, a partir dos Grêmios Recreativos e Bloco Carnavalescos "Block 'n Roll" e "Bloco do Rock". Este estudo visa contribuir para o campo de estudo da etnomusicologia, analisando como funciona o conceito bakhtiniano de circularidade cultural entre duas tradições musicais/culturais populares diversas (samba e rock 'n roll) e a recepção deste movimento em diferentes níveis. Este trabalho foi dividido nas seguintes partes: Circularidades, Táticas e Estratégias e Música e Dança. Como método me utilizei da observação participativa e observação direta, participando de eventos ora como mero espectador, ora como membro dos blocos; seja trabalhando como roadie auxiliando na afinação e transporte de instrumentos, seja como balconista auxiliando na venda de produtos licenciados (camisas, canecas e bonés) e bebidas, além de realizar pesquisas on line acompanhando as novidades (agenda de shows, campanhas de financiamento, etc.) destes e de outros blocos. Como resultados percebi que os meios utilizadas para a manutenção do bloco e os elementos de cada mundo artístico (samba e rock) utilizados são relativamente similares. No geral, necessitam de autorizações para desfilar, o que vai demandar se encaixarem nas exigências da prefeitura (comparecimento às reuniões na subprefeitura, informe de local e trajeto previamente, por exemplo), e dinheiro para se manterem (conseguido com vendas de produtos licenciados, contribuições dos membros e campanhas de *crowdfunding*), além de incorporarem elementos estéticos do rock em reinterpretações de elementos tradicionais dos blocos (estandartes, camisas, etc).

Palavras-chave: rock, carnaval, música de rua.

Abstract: The present work is a case study about the phenomenon of thematic carnival blocks of the city of Rio de Janeiro, from the carnival blocks "Block 'n Roll" and "Bloco do Rock". This study aims to contribute to the field of study of ethnomusicology, analyzing how the Bakhtinian concept of cultural circularity works between two different popular musical / cultural traditions (samba and rock 'n roll) and the reception of this movement at different levels. This work was divided into the following parts: Circularities, Tactics and Strategies and Music and Dance. As a method I used participatory observation and direct observation, participating in events as a mere spectator, sometimes as a member of the blocks; Either as a roadie assisting in the tuning and transportation of instruments, as a sales clerk assisting in the sale of licensed products (shirts, mugs and caps) and beverages, as well as conducting online surveys accompanying the news (shows schedule, financing campaigns, etc.). .) Of these and other blocks. As results I realized that the means used to maintain the block and the elements of each artistic world (samba and rock) used are relatively similar. In general, they require authorization to parade, which will require compliance with city hall requirements (attendance at meetings in the subprefecture, previous report of local and route, for example), and money to keep up (achieved through sales of licensed products, Members' contributions and crowdfunding campaigns), as well as incorporating aesthetic rock elements into reinterpretations of traditional block elements (banners, shirts, etc).

Keywords: rock, carnival, street music.

1. Introdução

Considerado "a grande festa popular", o carnaval é uma das nossas principais manifestações culturais e grande vitrine da cidade do Rio de Janeiro há muito tempo. Neste "espetáculo", um dos nossos principais componentes são os blocos carnavalescos. Antecessores das escolas de samba (a escola de samba "Deixa falar" (FENERICK, 2002, pp.107, 108), registrada como a pioneira, começou como um bloco), os blocos sempre foram sinônimo de diversão gratuita e comunitária; formados muitas vezes por vizinhos, amigos de bairro e famílias.[10]

Fruto da política nacionalista do Estado varguista (que começou a dar apoio financeiro para que as escolas de samba tratassem de temas relacionados à História do Brasil, na década de 1930), o desfile das escolas de samba foi gradativamente sofrendo uma profissionalização, culminando com a fundação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), em 24 de julho de 1984[11], e a construção da Passarela do Samba/Praça da Apoteose (década de 1980, no governo estadual de Leonel Brizola). Esses fatos marcam, de forma definitiva, a profissionalização do carnaval das escolas de samba, ao delimitarem um espaço com cobrança de entrada, além de normatizarem uma disputa entre as escolas, estabelecendo critérios, montando um júri de especialistas, hierarquizando a disputa em grupos, além do lançamento anual de uma coletânea musical com os sambas do ano para cada grupo.

Livres dessas normatizações, os blocos carnavalescos são sinônimos de um carnaval que não se faz nem nas quadras das escolas, nem na Avenida Marquês de Sapucaí (local dos desfiles): o carnaval de rua! De caráter mais libertário, esse carnaval se faz de forma espontânea, congregando amigos, famílias e quem mais desejar participar, sem cobrança de ingressos, fantasias ou presenças em ensaios.

Porém, a virada do século trouxe importantes mudanças para os blocos. Na década passada, começaram a surgir blocos como Bangalafumenga, Quizomba e Monobloco que vieram com propostas diferentes. Fundados por músicos profissionais (o próprio Monobloco tem como um de seus fundadores o cantor e compositor Pedro Luís, do grupo Pedro Luís & A Parede, e entre seus ex-cantores o ator e cantor Sérgio Loroza), esses blocos vieram com um outro tipo de repertório e desfile. Ao repertório de marchinhas e sambas enredo, foram adicionadas clássicos do pop nacional e internacional, como Tim Maia e James Brown. Além

[10]Apesar de terem essa origem comunitária, muitos blocos de rua tornaram-se verdadeiros fenômenos de massa, atraindo milhares de pessoas, com alguns chegando a casa do milhão como os blocos "Cordão do Bola Preta" (Rio de Janeiro, RJ) e "Galo da Madrugada" (Recife, PE).

[11] http://liesa.globo.com/, acessado em 18/09/2013.

disso, acresceu-se instrumentos normalmente excluídos dos blocos (que, na maioria das vezes, era uma versão simplificada de uma bateria de escola de samba, somente com instrumentos de percussão) como guitarra e baixo. Com isso, adiciona-se aos desfiles dos blocos um carro de som para os músicos, similar ao usado em desfiles de trios elétricos.

Aliados a isso, o aumento do carnaval de rua e o impacto disso na cidade, acabou levando a políticas de normatização dos mesmos por parte da prefeitura; principalmente, a partir do primeiro mandato do prefeito Eduardo Paes (2008 a 2012)[12]. Esses esforços de estabelecer políticas de ordem urbana acabaram delimitando trajetos para os desfiles dos blocos, limitando o número de blocos por bairro e estabelecendo condições específicas para a realização desses desfiles.

Isso tudo culminou com um fenômeno que vem ganhando cada vez mais força nos quatro últimos anos e se tornou uma verdadeira febre no carnaval de 2013: os blocos temáticos. Com uma proposta similar a dos blocos supracitados, essas agremiações além de trazerem outros instrumentos, um carro de som e músicos profissionais, adicionaram outra novidade ao repertório: um tema específico que vai afetar diretamente a escolha das música. Com isso surgem blocos como "Lu & Cru" (ex-Bloco Cru, rock internacional), "Exalta rei!" (Roberto Carlos), "Carrossel de Emoções" (funk carioca da década de noventa), "Toca Raul!" (Raul Seixas), "Chama o síndico!" (Tim Maia), "O Brocko" (rock nacional), etc.

Na Ilha do Governador, um grupo de amigos liderados por Alexandre Biancatto fundaram em 2011 um bloco com a proposta de tocar clássicos do *heavy metal* e *rock 'n roll*. Formado por membros da cena roqueira do bairro (vários de seus integrantes já tocaram ou tocam em bandas independentes da região) vem com uma proposta de "fazer um bloco para quem curte carnaval, mas não curte samba", ou seja, gosta do caráter catártico e libertário da festa, porém não é fã do gênero musical[13]. Essa ideia teria surgido quando Alexandre Biancatto, velejando, começou a batucar no seu barco, num momento de calmaria, *Owner of a Lonely Heart* (da banda inglesa Yes) e pensou: "Isso daria um samba!".[14] Anos depois, Alexandre e outros amigos começaram a pôr em prática, juntando ao grupo membros de outros blocos carnavalescos da área e da bateria da escola de samba G.R.E.S. União da Ilha do Governador[15]. Após o carnaval de 2014, houve um desentendimento e membros do "Block

[12] Um bom exemplo, é o decreto n.º 30393 de 8 de janeiro de 2009, que estabelece normas para o desfile dos blocos. http://doweb.rio.rj.gov.br/ler_pdf.php?edi_id=752&page=3 Acessado em 25/09/2013.
[13] Palavras do baixista Bruno Hage durante uma conversa nossa em janeiro de 2013.
[14] Palavras de Alexandre Biancatto (presidente do bloco e um dos vocalistas) na mesma conversa supracitada de janeiro de 2013.
[15] A batida de caixa usada até hoje no Bloco do Rock é a mesma da G.R.E.S. União da Ilha, escola onde Lennon Paulo (ex-mestre de bateria do Block `n Roll e mestre de bateria do Bloco do Rock) toca tamborim.

`n Roll" saíram e fundaram um novo bloco com a mesma proposta: o Bloco do Rock.

2. Circularidades

Neste tópico, me concentrarei em situar dois conceitos importantes para a minha pesquisa (circularidade cultural, de Mikhail Bakhtin, e mundos artísticos, de Howard Becker) e como eles funcionam relacionados aos elementos visuais. Como teórico principal, usarei Mikhail Bakhtin e seu conceito de circularidade cultural (BAKHTIN, 1993). A escolha desta obra é mais que oportuna, visto que o próprio linguista russo também se debruçou sobre o carnaval, ao analisar a obra de Rabelais. Interessante é que, ao falar sobre o carnaval, Bakhtin afirma que "o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também, ignora o palco[...] os espectadores não assistem o carnaval, eles o *vivem* [...], pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial" (BAKHTIN, 1993, p. 6). Os blocos carnavalescos seriam um resquício desse carnaval do século XVI descrito pelo autor. Ao tocarem no meio da rua, "arrastando" uma multidão atrás deles, os blocos estariam recuperando esse espírito dionisíaco e igualitário, tão caro ao carnaval. Ao estudar a obra de François Rabelais como expressão da cultura popular no período de transição da Idade Média, Bakhtin analisa uma série de mecanismos como a questão do grotesco e da paródia (BAKHTIN, 1993, pp.18-21, 323-322), e a noção de circularidade cultural (BAKHTIN, 1993, p.27), que me parecem muito útil para conceituar e compreender o que seria uma "atitude *rock 'n rol*l". Diversos elementos presentes no visual roqueiro (escárnio, paródia, exageros estéticos como espinhos, correntes, etc.) nos parecem bem similares aos apontados pelo crítico russo em sua visão da cultura popular de outrora. Sobre a questão da paródia, para Bakhtin, o mundo da cultura popular é uma paródia da vida ordinária e no carnaval o riso adquire um aspecto universal, pois "todos riem" (BAKHTIN, 1993, p. 10). Esse caráter universal e transgressor cada vez mais se encontra, de certa forma, ameaçado pelas constantes normatizações que o carnaval vem sendo alvo. Seja por regras de competições (no caso dos desfiles de escola de samba), seja pelas normas urbanas (no caso dos blocos), o carnaval cada vez mais vai se "domesticando" e se transformando num misto de "vitrine" com um espaço "seguro" para a catarse. De qualquer forma, apesar das "ameaças", o carnaval de rua ainda é uma festa sem palco onde todos participam como dito anteriormente.

Para uma melhor análise deste fenômeno me vali do conceito de mundo artístico de Howard Becker. Becker afirma que: "Mundos artísticos são compostos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos característicos que esse mundo artístico, e talvez também outros, define como arte" (BECKER, 1982, p. 34). Mais do que

uma simples categoria de análise, o termo mundo artístico foi a forma deste sociólogo sistematizar uma visão que ele sempre teve da obra de arte como fruto de um trabalho coletivo (BECKER, 1982, p. 1). Não sem motivo, ele já afirma no primeiro capítulo (*Art and Collective Activity*), que vai se dedicar a dar diversos exemplos de como o fazer artístico é dependente de uma diversidade de pessoas, que às vezes até extrapolam este meio (distribuidores, impressores, etc.). Como o próprio Becker enfatiza: "Toda a arte, então, depende de uma extensiva divisão de trabalho. Filmes, concertos, peças e óperas não podem ser concluídos por indivíduos sozinhos" (Becker, 1982, p.13). O carnaval em si, é uma obra de arte coletiva. Tanto faz se é um bloco de bairro ou um desfile de uma escola de samba de grande porte, todos precisam de um esforço coletivo para serem realizados. Um esforço que envolve desde os membros das agremiações em questão, até agentes do poder público, como guarda municipal, polícia militar, secretaria de ordem urbana, etc. Ou seja, mesmo não estando no porte de uma grande exposição ou apresentação de banda internacional, eles também são dependentes de trabalho coletivo.

Tanto o "Block 'n Roll" quanto o "Bloco do Rock" vão estar todo o tempo jogando com elementos destes dois mundos artísticos diferentes: do samba e do *rock.* O estandarte dos blocos é um bom exemplo: o estandarte, figura clássica entre os blocos desde o século XIX (a ponto de ser protegido por um lutador de capoeira (BRIGIDA, 2012, pp. 19, 20), o que originou a figura do mestre sala), ganharam figuras ligadas ao universo do *rock* e *heavy metal*, como dragões crânios e guitarras, nos dois blocos (ver figuras de 1 e 2). Essa é apenas uma das apropriações e reinterpretações que o bloco realizou. Outros exemplos são as camisas dos blocos.

Sobre as camisas vale a pena escrever um parágrafo à parte. Parte importante da identidade visual dos blocos, elas servem como uma fonte de receita sendo vendidas nos eventos que participam. Tanto blocos convencionais quanto os temáticos se utilizam desse recurso. No caso tanto do "Block `n Roll", quanto do "Bloco do Rock", elas são alteradas a cada ano e vem com os dizeres "Carnaval" e o ano corrente atrás (ver figuras 3, 4). Esse tipo de tática tem sido utilizado por diversos blocos e muitas vezes é custeado por patrocinadores que deixam sua logomarca na blusa.

Ambos os blocos estão sempre brincando com estes elementos encontrados tanto nos blocos, quanto em escolas de samba, fazendo uma releitura roqueira dos mesmos. Releitura esta presente até na personalização de instrumentos e itens promocionais como mostram as figuras 5, 6.

<u>Estandartes</u>

Figura 1

Figura 2

Camisa 2015

Figura 3

Camisa 2017

Figura 4

Tamborim "Bloco do Rock"

Figura 5

Caixa e copo

Figura 6

3. Táticas & Estratégias

Estes os blocos têm um caráter plural que, se por um lado incita conflitos a serem administrados, por outro permite que tenham uma circulação maior, tocando em vários eventos, tanto ligados ao mundo do samba, quanto do *rock 'n roll.* Um bom exemplo foi quando, na temporada pré-carnaval dos anos de 2014 e 2015, o bloco tocou tanto no encontro de blocos no Paço Imperial e na roda de samba do "Bloco Dus Impussívis", quanto no evento "Ostracycle", encontro anual de motoclubes em Rio das Ostras, onde tocam bandas de *rock*, *blues* e *heavy metal*.

Sendo assim, os membros vão ter que construir mecanismos que sirvam tanto para angariar apoio de pessoas interessadas em fazer o bloco crescer, quanto do poder público para garantir a própria realização de seus eventos. Ou seja, eles precisarão desenvolver meios que sirvam tanto para superar suas dificuldades, quanto para garantir a longevidade do bloco. A estes mecanismos daremos o nome de táticas. Nas palavras de Michel de Certeau, tática é "um cálculo que […] tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformarem em ocasiões [...]" (Certeau, 1994, pp.46, 47) As táticas seriam aquilo que popularmente conheceríamos como "jogo de cintura", ou "jeitinho". Seria a capacidade de se lidar com situações buscando soluções fora da via oficial. Dar-se-iam tanto do uso de meios extra-oficiais, quanto da reapropriação ou uso de cânones oficiais (Certeau, 1994, p.95). Essa busca pela institucionalização é que permitiu realizarem eventos abertos no bairro da Ribeira (Ilha do Governador), como sua apresentação na terça feira de carnaval deste ano e o evento "Block 'n Roll Multicultural" (09 a 11 de agosto de 2013). Além disso, permitiram que tanto o "Block 'n Roll" quanto o "Bloco do Rock" conseguissem apoio financeiro da prefeitura

(respectivamente, nos carnavais de 2014 e 2015).

Muitas dessas táticas são adotadas tanto por blocos temáticos como os convencionais. Eventos fora do carnaval, venda de camisas e outros materiais promocionais, parcerias com outros blocos e até campanhas de *crowdfunding*[16]. Pelo que pude apurar apurar até agora, os blocos "Marcha Nerd", "Lu & Cru", "Thriller Elétrico", além dos dois blocos pesquisados já se utilizaram deste recurso, obtendo resultados diversos. Por ora, não detectei nenhum bloco convencional que tenha se utilizado deste recurso.

4. Música & Dança

Apesar de ambos serem gêneros musicais populares e de origem negra, *rock 'n roll* e samba são bem diferentes entre si e possuem alguns pontos de divergência. O samba é muitas vezes colocado como símbolo de música nacional do Brasil. Por outro lado, o *rock 'n roll* é várias vezes associado à música dos Estados Unidos e símbolo de dominação cultural[17]**.** Para além da questão nacionalista, há ainda questões de estética que complicam mais ainda o assunto. Por mais que tenham a música negra como raiz, ambos trabalham diferentes matrizes musicais que ficam evidentes. Por ter raízes fincadas na música africana, o samba possui um ritmo mais sincopado, se utilizando da alternância de figuras de colcheia e semicolcheia[18], dando um efeito de "quebra" na música, já que a batida não fica seguindo linearmente o mesmo pulso do metrônomo. Devido ao *rock 'n roll* ser de origem dos Estados Unidos, ele já possui uma relação diferente. Por causa do rígido controle que era exercido sobre as práticas culturais dos escravos, gradativamente a música dos negros americanos foi se afastando dos ritmos percussivos e sincopados que originaram o samba e outros gêneros musicais afro-americanos. Por outro lado, a escala diatônica acabou sendo substituída ou alternada com a escala pentatônica e foram adicionadas modulações (efeitos) às notas musicais, dando um caráter diferente das músicas de base europeia. Com o advento da eletricidade na música e o uso de pedais de efeitos, entre outros recursos a partir da década de 1960, o *rock* vai ganhar mais potência, volume e distorção, além da guitarra ganhar papel de destaque neste gênero. Essa questão da preponderância da guitarra e da ausência da síncope é que, de uma certa forma, estão na raiz de críticas feitas por apreciadores de samba ao *rock 'n roll*. Em algumas

[16] O crowdfunding consiste em uma campanha de financiamento coletivo realizada em um site especializado (www.kickante.com.br, www.benfeitoria.com.br, www.catarse.me entre outros) onde qualquer um pode contribuir com um dos valores anunciados e ganhar uma premiação proporcional a cota adquirida.

[17] Haja vista a passeata contra a guitarra ocorrida na década de 1960. Ver http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/especial-guitarra-eletrica-yes-nos-temos-guitarra, acessado em 23/09/2013.

[18] Carlos Sandroni define essa célula rítmica como "síncope característica brasileira" e a considera uma variante de outras células similares em outros ritmos afro-latinos. Ver Sandroni, 2001:30.

pesquisas preliminares, quando perguntados a alguns apreciadores de samba do "Block `n Roll"[19] (em sua totalidade, membros da bateria do bloco) os adjetivos mais utilizados para justificarem o porquê de não gostarem de *rock* foram citados: "chato e barulhento". Provavelmente, o fato do rock ter um andamento menos sincopado (ou mais "reto", no jargão musical) e o fato de usarem distorção e um volume muito alto, seja a raiz desse estranhamento. Quando adicionamos ao caldo de influência do bloco o *heavy metal*, a situação fica mais complicada. Além de usar um grau de distorção e de volume muito maior do que no *rock 'n roll*, o *heavy metal*[20] tem uma tendência a usar temas mais sombrios ligados a magia, ocultismo e, até mesmo, escatologia; o que muitas vezes vai de encontro ao caráter catártico e alegre do samba.

Um outro contraste com os shows de rock que fica evidente é quanto à dança. Com o advento do *hardrock*, do *punk* e do *heavy metal*, gradativamente, o *rock* se converteu de uma dança em pares para uma dança individual. Em geral, nos shows (principalmente os de *heavy metal*) quase não se dança. A atenção do público se foca toda na performance da banda e o público se limita a cantar as músicas da banda. As performances mais próximas de dança que existem são o *headbanging*, o *pogo* e o *wall of death*. Traduzido literalmente por "bater cabeça", o *headbanging* consiste em movimentar a cabeça para frente e para trás, acompanhando o tempo forte das músicas, marcados no bumbo e na caixa da bateria. Em geral, essas performances são acompanhadas pelo gesto do "malocchio"[21] movendo no mesmo tempo da cabeça ou com gestos imitando guitarras, também conhecidos como *air guitar*. Originário do *punk,* o *pogo*[22] é quando as pessoas começam a pular com os cotovelos na altura da cabeça dando "encontrões" uns nos outros. Versão mais agressiva do *moshpit,* o *wall of death* (literalmente, "muro da morte") é quando o público se divide em dois grupos, deixando um corredor vazio entre eles e depois se chocam uns contras os outros. Normalmente, isso ocorre quando o vocalista da banda grita "WALL OF DEATH!" e estica o braço em direção a platéia, num ângulo de 90º. Quando ele ergue o braço acima da cabeça é sinal para eles se chocarem[23].

---

[19]Apesar de não serem o público-alvo do bloco, uma estratégia para deixar a sessão rítmica o mais próxima o possível de uma bateria, foi recrutar membros da bateria GRES União da Ilha do Governador.

[20] Apesar de originário do rock 'n roll, o heavy metal tende a ser considerado um gênero à parte devido à segmentação e diferenciação que adquiriu. Para maiores detalhes ver: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_CAzevedo.pdf

[21] De acordo com LOPES, 2006, p. 111, é um gesto feito com "a mão em forma de chifres, com o punho fechado e os dedos mínimo e indicador levantados, hoje em voga mesmo em shows de bandas de outros gêneros [...]."

[22] Também denominada "roda de pogo" ou moshpit. Ver https://www.youtube.com/watch?v=g3yIm-gXGBo , acessado em 26/02/2017, às 11:03 hrs.

[23] Ver https://www.youtube.com/watch?v=X-WXC42-eIk , acessado em 26/02/2017, às 11:18 hrs.

Nas apresentações desses dois blocos isso não acontece. Ao contrário do que acontece nas apresentações do bloco "Thriller Elétrico"[24], onde o público faz algumas coreografias do cantor (em especial na música "*They don`t care about us*"[25]), as coreografias do público nas apresentações do "Bloco do Rock" e "Block `n Roll" são totalmente dominadas pelo samba, por mais que esteja tocando "Iron Maiden" ou "Legião Urbana". Isso fica mais presente ainda com a figura de passistas que dançam a frente da bateria[26]. Com uma coreografia bem diferente do *rock*, o samba caracteriza-se por ágeis movimentos nos pés, braços e quadris (este últimos, principalmente entre as mulheres) acompanhando o tempo da música, podendo ser tanto uma dança de pares que não se tocam, quanto uma dança individual, com postura diferente entre homens e mulheres[27].

5. Conclusão

O próximo passo será tratar esses dados de forma quantitativa de forma a ver o quanto o uso dos recursos citados acima varia de bloco para bloco e se a localização ou composição dos membros do bloco pode influir no peso destes recursos. Outro item que já está sendo analisado é a composição destes blocos. Quanto do bloco é composto de músicos profissionais, quanto é composto de ritmistas vindos de escola de samba (aparentemente, só o "Bloco do Rock" contém) são algumas das questões que foram enviados para os blocos e estou aguardando respostas. Outro fato que me intriga é que este blocos se apresentam ou em cima de carros de som ou em um palco. Isso me leva a questionar, até que ponto o desfile de escola de samba ou, até mesmo, os modernos desfiles dos blocos temáticos (vale lembrar que alguns deles têm carros de som com cantores e instrumentistas em cima do carro) seriam uma renovação ou ameaça ao carnaval, ao criar uma divisão entre espectadores e atores e, até mesmo, limitar o acesso de pessoas, seja com uma área cercada, seja com a cobrança de ingressos e eventos em locais fechados? Espero com isso traçar um panorama o mais fiel possível do cenário dos blocos do Rio de Janeiro.

---

[24] Sediado em Laranjeiras, mas desfilando anualmente na Praça Sete (Vila Isabel), é um bloco que toca exclusivamente Michael Jackson, desde a sua época no "Jackson Five".
[25] Ver vídeo https://www.youtube.com/watch?v=sMzmmc7xgcs acessado em 26/02/2017, às 10:46 hs.
[26] Ver https://www.facebook.com/pg/BlocodoRock/videos/?ref=page_internal, acessado em 26/02/2017 às 11:43 hrs.
[27] Ver vídeo acima.

Referências

AZEVEDO, Claudia. Fronteiras do Metal. In: Anais do XVII Congresso da Anppom. São Paulo: 2007. http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_CAzevedo.pdf.

BAKHTIN, Mikhail. Cultura Popular e Cultura Oficial na Idade Média na Obra de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BECKER, Howard. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1994.

BRIGIDA, Miguel Santa. O Sagrado Sorrizo de Selmynha: A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira na Cena AfroCarioca; In: Repertório, nº 19, p.18-25, Salvador: UFBA, 201

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis, RJ : Vozes, 1994.

FENERICK, José Adriano. Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a industria cultural - 1920 a 1945. São Paulo: 2002 (tese de doutorado).

LOPES, Pedro Alvim Leite. Heavy Metal no Rio De Janeiro e Dessacralização De Símbolos Religiosos: A Música do Demônio na Cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ, 2006 (tese de doutorado).

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: As transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917 a 1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Sites consultados

Block ‘n Roll
www.blocknroll.com.br

Campanha de financiamento do Block `n Roll
https://www.kickante.com.br/campanhas/desfile-oficial-do-blockn-roll

Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro
http://doweb.rio.rj.gov.br/

Liga Independente das Escolas de Samba
http://liesa.globo.com/

Grupo “Block ‘n Roll”
https://www.facebook.com/groups/379827195418898/

Fanpage “Bloco do Rock”
https://www.facebook.com/blocodorock?hc_location=timeline

Campanha de financiamento do "Bloco do Rock"
https://www.catarse.me/blocodorock2016

Campanha de financiamento do "Bloco Marcha Nerd"
https://benfeitoria.com/marchanerd

MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE CHORO DA UECE COMO PROJETO DE EXTENSÃO E INICIAÇÃO ARTÍSTICA

Pablo Garcia da Costa
Universidade Estadual do Ceará – UECE
pablo.garcia@uece.br

Resumo: Este trabalho versa sobre as atividades musicais do Grupo de Choro da UECE, projeto de extensão universitária amparado pelo Edital do Programa de Iniciação Artística da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Propomos uma descrição dos processos e trajetória do grupo e refletimos sobre as possibilidades de se pensar projetos artístico-musicais subsidiados por bolsas de incentivo na universidade, adjacentes aos objetivos do curso de música da UECE. Os objetivos da bolsa de extensão se resumem à prática artística, por isso propusemos uma reflexão sobre o lugar de criação, significado e aprendizado sobre o fazer musical. Tomamos como referências Cook (2007), sobre o fazer musical e seus ajustes na prática em conjunto e Swanwick (1979, 1999) sobre aprendizagem espiral. Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, nos dá suporte para pensarmos sobre o espaço democrático da universidade e troca de saberes musicais. Nos leva a refletir sobre a música popular brasileira no meio acadêmico, como essas informações musicais, teóricas e performáticas são vistas por seus executantes e como negociam esses conteúdos com os conteúdos e objetivos curriculares do curso de música da UECE. Os resultados descritos não são frutos de experiências científicas, especificamente, mas de trajetória empírica, pois a reflexão para produção de conhecimento científico se dá nas disciplinas do curso de música, como Introdução à Etnomusicologia e Trabalho de Conclusão de Curso. Contudo, vemos o espaço de produção e criação musical como laboratório para que estudantes possam fazer questionamentos sobre eventos musicais de culturas diversas.

Palavras-chave: Choro, Extensão, Iniciação Artística.

Abstract: We propose a description of the processes of the Group of Choro of the UECE, project by Initiation Program of the Dean of Extension of the State University of Ceará – UECE. We reflect on the possibilities about artistic and musical projects subsidized by scholarship grants at the university. We proposed a reflection on the place of creation, meaning and learning about musical making. We take as references Cook (2007), on musical making and its adjustments in practice together and Swanwick (1979, 1999) on spiral learning. Travassos (2005), according to the concept of listening point, gives us support to think about the democratic space of the university and exchange of musical knowledge and how these musical, theoretical and performance information are seen by its performers and how they negotiate these contents with the contents and curricular objectives of the UECE music course. The results described come from an empirical trajectory, since the reflection for the production of scientific knowledge takes place in the disciplines of the music course, such as Introduction to Ethnomusicology and Course Conclusion Work. However, we see the space of production and musical creation as a laboratory for students to ask questions about musical events from diverse cultures.

Key-word: Choro Music, Extension, Artistic Initiation.

INTRODUÇÃO

Elizabeth Travassos, em seu artigo Pontos de Escuta da Música Popular no Brasil, nos revela uma tendência para se discutir música popular, com interesse especial de pesquisadores da academia, refletindo e produzindo conhecimento científico. "Há tempos que a música popular atrai os eruditos, e o assunto nunca esteve de todo ausente das cogitações dos pesquisadores vinculados às universidades". (Travassos, 2005, p. 94).

Desse contexto de aproveitamento e espaço para reconhecer saberes musicais diversos, com foco para música popular, percebemos uma realidade transformadora no cotidiano de alunos da Universidade Estadual do Ceará – UECE, em especial, alunos do Curso de Música. O programa de disciplinas dispõe de um conjunto de eixos temáticos que tratam das ferramentas teóricas para análise, percepção, criação, apreciação e reflexão sobre conteúdos históricos da música de tradição europeia, para ser mais abrangente, a música erudita ocidental. Com exceção das disciplinas de introdução à etnomusicologia, música popular brasileira e harmonia popular, todo o restante das disciplinas tem como material referencial autores que abordam obras do repertório erudito europeu.

Contudo, é perceptível que alguns grupos de alunos não se reconheçam diante do contexto em que as músicas que tocam e trazem como conhecimento prévio, aquelas que lhes são significativas, aprendidas ao longo de suas vidas fora da universidade, são pouco abordadas.

A Pró-Reitoria de Extensão-PROEX da Universidade Estadual do Ceará, desde 2014, vem lançando anualmente editais de apoio a projetos de iniciação artística, com o objetivo de "gerar conhecimentos artísticos por meio da produção artística e de pesquisa básica aplicada à extensão"[28]. Amparado pelas linhas de extensão Artes integradas, Patrimônio cultural, histórico, natural e imaterial na área de conhecimento Linguística, Letras e Artes, foi criado o Grupo de Choro da UECE, como atividade de Iniciação Artística e Projeto de Extensão, encampado pelo Curso de Música da universidade em questão.

Os objetivos propostos no edital dessa Pró-Reitoria revelam interesse e preocupação para uma formação diversificada, que se some à trajetória de um aluno de graduação. Os tópicos listados versam sobre geração de conhecimento, institucionalização dos projetos aprovados, divulgação das pesquisas em desenvolvimento, estímulo para vocação artística,

[28] Seleção de Programas/Projetos para Concessão de Bolsas de Iniciação Artística – Exercício 2017. Chamada Pública Nº 04/2017 – Reitoria/FUNECE. Pró-Reitoria de Extensão – PROEX, Universidade Estadual do Ceará – UECE. Disponível em: <http://www.uece.br/proex/dmdocuments/selecao_para_bolsa_de_iniciacao_artistica.pdf>. Acesso em 09 mar. 2017, p. 01.

performance e formação cidadã[29].

A carência de trabalhos artísticos fundamentados e amparados pela academia, voltados para a formação de grupos de Choro no estado do Ceará, principalmente na cidade de Fortaleza, aliada à formação constante desses grupos em sala de aula nas disciplinas de Prática Instrumental, Música Brasileira e Etnomusicologia do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará - UECE, demandam a criação de um grupo de instrumentistas que possa apresentar o fazer musical dessa universidade nos mais diversos espaços públicos da comunidade. O fazer musical como produto de uma trajetória de formação em um curso de música nos parece objetivo, obrigatório e tarefa básica. Contudo, verificamos, durante períodos sem edital de bolsas de extensão para manutenção de grupos de iniciação artística, que essas iniciativas acontecem associadas a interesses particulares de alguns professores com formação específica e alunos que se projetaram e se reconheceram nessas propostas. Conforme passam os períodos letivos, as demandas de trabalho e sustento de um aluno universitário e choque entre a vida profissional e acadêmica, fazem com que prioridades sejam redefinidas, e projetos de extensão com pouco ou nenhum subsídio financeiro sofram com baixa adesão ou interrupção das atividades.

Essa realidade se transforma a partir de três pontos qualitativos propostos no edital: institucionalização do projeto de extensão, que permite ao professor ganhar créditos sobre sua carga horária, aumento sobre o valor da bolsa para o aluno participante e aumento no número das cotas de bolsistas.

O Grupo de Choro da UECE iniciou suas atividades como um encontro informal entre professores e alunos que manifestavam interesse em tocar Choro. Com a publicação do edital e aprovação do projeto, já se vão quatro anos de atividade subsidiada. Progressivamente, o grupo tem desenvolvido pesquisa de repertórios diversos para o formato regional de Choro. Essa continuidade se faz necessária, pois um grupo artístico desenvolve sua maturidade de prática de conjunto ao longo de sua existência dinâmica e ativa, conforme o conceito do tocar junto. Segundo Cook (2007), tocar junto é uma atividade contínua e desenvolve ajustes que aperfeiçoam a prática individual e coletiva, unindo os elementos criativos, técnicos e interpretativos. Técnica e interpretação são elementos que se somam ao conceito espiral de desenvolvimento musical proposto por Swanwick (1979, 1999), em que os alunos/bolsistas se desenvolvem inicialmente em três pilares; apreciação, interpretação e criação. Na medida em que esses pilares se desenvolvem, os alunos manifestam a

[29] Ibid., p. 01.

necessidade de refletir sobre materiais de pesquisa para pensar suas habilidades, formando uma espiral evolutiva de aprendizagem e aperfeiçoamento da prática musical em todos os âmbitos; prática, criação e interpretação.

Sobre essa prerrogativa, é notória a evolução do Grupo, pois seus integrantes têm gradualmente se inserido em novos espaços de atuação, como composição, arranjo e apresentações camerísticas junto a grupos sinfônicos e formatos tradicionais de música popular na cidade de Fortaleza.

O grupo tem como objetivo adjacente à performance musical, a criação e manutenção de um núcleo de pesquisa de história da música instrumental brasileira no âmbito acadêmico, dialogando entre os universos de produção musical popular e erudita, e criar possibilidades profissionais a partir da construção de uma trajetória de formação teórica e prática, junto ao mercado de produção musical do Estado do Ceará.

A partir das demandas geradas, o grupo tem oferecido oficinas de formação musical com entidades que promovem projetos de ação social e educação e participa de circuitos de apresentações musicais para formação de plateia e disseminação da cultura de música popular instrumental brasileira.

O Grupo de Choro da UECE constitui-se como projeto de extensão universitária desde Abril de 2014 até o momento, com a proposta de dinamizar-se como projeto artístico-cultural no contexto da comunidade acadêmica. O grupo conta com seis integrantes, bolsistas pelo Edital do Programa de Iniciação Artística da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Os instrumentos musicais que compõem o grupo são bandolim 10 cordas, gaita, cavaquinho, violão 7 cordas, percussão e saxofone soprano e dois bolsistas, um clarinete e um saxofone tenor, de residência universitária. Além do estudo de performance musical e repertório, o grupo pesquisa também a história, a origem e a evolução social de músicos e compositores no contexto da música instrumental brasileira popular do século XX, em especial o Choro. A direção musical do grupo é de responsabilidade do coordenador do projeto com a colaboração artística dos bolsistas. Cada bolsista, além das obrigações como músico, tem também atribuições de gestão e organização das rotinas de ensaio, catalogação de material musical, material audiovisual e organização de apresentações. O grupo esteve em processo de pesquisa sobre as versões do repertório erudito feitas pelo flautista Altamiro Carrilho e apresentou releitura de peças de Bach, Mozart, Vivaldi e Tchaikovsky, fazendo uma aproximação da técnica e repertório entre erudito e popular. Ainda nessa linha, o grupo pesquisou arranjos e composições de Radamés Gnatalli, reconhecido nos meios acadêmico, artístico e musical por sua produção

camerística para o Choro e técnicas de arranjo fundamentadas pela escola da música erudita. Juntamente com a Orquestra Sinfônica da UECE - OSUECE, foram pesquisadas e apresentadas versões sinfônicas da obra de Pixinguinha, arranjadas pelo próprio compositor, culminando em apresentação no Theatro José de Alencar, importante patrimônio artístico e arquitetônico da cidade de Fortaleza - Ce, onde regional de Choro e Orquestra Sinfônica se fundiram para apresentação desse repertório. O destaque para o projeto se dá na possibilidade de divulgação do repertório de música instrumental popular e erudita, ampliando a formação de público e reflexão sobre práticas musicais, fazer artístico atuação dos músicos no mercado de produção e disseminação cultural do Ceará, integrando-se com o meio acadêmico e produção científica, percebendo a música como prática social e cultural.

MATERIAL E METODOLOGIA

Os processos metodológicos incluem audição de CDs, exibição de DVDs, leitura de livros e partituras de Choro, arranjos para grupos e solistas, ensaios e comentários sobre as obras musicais e seus compositores. São realizadas diversas ações continuadas como ensaios, apresentações em espaços públicos, rádio, televisão e jornais, gravações em estúdio, oficinas e presença nas redes sociais e sítios da internet. Durante o ano de 2014, primeiro ano de atividades do grupo, houve uma seleção realizada por critérios que restringiam a quantidade de músicos à quantidade de bolsas.

Naquele ano foram disponibilizadas no edital quatro bolsas, embora tenham sido solicitadas seis bolsas. Os músicos foram selecionados por instrumentos específicos do regional de Choro; cavaquinho, bandolim, violão 7 cordas e percussão.

Em 2015 o bolsista que tocava cavaquinho concluiu a graduação e como não tinha mais vínculo estudantil com a universidade, foi substituído. Ainda em 2015 juntaram-se ao grupo mais um violão de 7 cordas e uma gaita. O coordenador do grupo também assume a função de instrumentista, revezando entre violão 7 cordas e bandolim de 10 cordas.

Há um ponto a se observar sobre os dois violões, ainda que 7 cordas, e não o dueto 6 e 7 cordas. Comumente nos regionais das décadas de 1940 e 1950 e em muitos arranjos de regionais compostos por Dino 7 Cordas, os violões dobravam em terças as melodias contrapontísticas do baixo. Em Fortaleza, em virtude dos baixos cachês pagos nos bares e demais espaços de entretenimento com música ao vivo, os grupos diminuem suas formações, eliminando a quantidade de solistas e instrumentos de acompanhamento harmônico, limitando-se a um solista e um violão, mantendo ou, às vezes, excluindo o

cavaquinho. Como o Grupo de Choro não está sujeito às condições de mercado, sua formação se estrutura a partir da disponibilidade de bolsas, existência de instrumentistas habilitados para a bolsa e demais alunos voluntários. Essa possibilidade de formação dá ao grupo oportunidade de executar arranjos com variações diversas de timbre e camadas polifônicas. Reconstituindo repertórios do passado, mas também se adaptando a novas composições de músicos referenciais da atualidade.

Atualmente o grupo é composto de dez músicos. Desses, um coordenador, seis bolsistas do edital de extensão para iniciação artística, dois bolsistas de residência universitária e um voluntário. Todos divididos em violão de 6 e 7 cordas, bandolim 10 cordas, gaita, cavaquinho, percussão, saxofone soprano, saxofone tenor, clarinete e contrabaixo. Um dos músicos bolsistas tem a função de arranjador.

Sobre escolha de repertório e objetivos, no ano de 2014, muitos dos músicos eram iniciantes em seus instrumentos e tinham apenas uma noção geral de execução melódica, rítmica e harmônica de seus instrumentos. Elementos característicos do Choro como gênero e estilo, andamento, introdução, sobreposição em terça das frases melódicas, intermezzos, reconhecimento de repertório clássico e seus compositores, eram informações alheias para cada músico. Feita essa análise, todo o grupo passou por uma espécie de iniciação no Choro, ouvindo e aprendendo um repertório introdutório, mas obrigatório nas rodas de Choro em geral.

Uma vez que o curso de música da UECE tem majoritariamente no seu plano pedagógico ementas embasados por conteúdos de livros que versam sobre música erudita europeia, há poucos músicos que tocam violão de 7 cordas, cavaquinho, pandeiro e bandolim. E a grande maioria dos instrumentistas conhece pouco do repertório tradicional do Choro e menos ainda a diversidade de compositores.

A partir dessa observação, as atividades do Grupo sempre são pautadas pela necessidade de ensinar algo que é novidade para alguns alunos e como tocar e interpretar Choro. O grupo se constituiria como formação de iniciação no Choro. Como Fortaleza, e municípios vizinhos vêm realizando festivais de música popular, o curso de música tem recebido alguns poucos alunos que têm na sua formação anterior e prática, conhecimento prévio de detalhes interpretativos do Choro e repertório. Esses alunos hoje procuram participar das atividades e ensaios do Grupo de Choro, dinamizando os encontros e apresentando rapidamente repertórios bem tocados com poucos ensaios. O que nos possibilita selecionar peças de níveis mais avançados.

Durante o ano de 2015 os critérios de seleção de repertório foram repensados, uma

vez que o grupo já podia ser considerado iniciado. Composições atuais, arranjos camerísticos e formação regional para acompanhamento de arranjo sinfônico passaram a fazer parte das rotinas de ensaio, pois há no curso de música a Orquestra Sinfônica da UECE – OSUECE, também amparada como projeto de extensão com remuneração dos músicos por meio de bolsas de extensão.

Um dos bolsistas que toca bandolim de 10 cordas é aluno do bacharelado em composição. Em virtude desse saber, temos tocado composições de sua autoria e arranjos diferentes daqueles comumente executados nas rodas de Choro. Essa nova realidade e possibilidade faz com que os músicos iniciados, ainda assim, saiam de suas zonas de conforto e não se limitem a tocar apenas aquilo que está no domínio do conhecimento prévio.

Tomamos como referência livros de partituras que tenham Choro na composição de seus índices. Vale ressaltar os Songbook de Choro (CHEDIAK, 2009; 2011), como livros assimilados pelos chorões, uma vez que têm revisões harmônicas, apresenta variações hoje comuns na interpretação dos músicos na roda de Choro e indicação dos baixos que fazem contraponto com as melodias, pois se constituem como elemento característico das composições e do discurso musical entre os instrumentistas.

Durante o ano de 2016 o Grupo se dedicou a pesquisa do repertório instrumental de Luiz Gonzaga, tomando como referência os livros de Marcelo Caldi (2012), com partituras de composições instrumentais de Luiz Gonzaga e CD com gravação e acompanhamentos sem solista e o livro Batuque Book (Santos, 2013), pois fornece rica informação sobre os códigos musicais da execução de um regional proposto por Luiz Gonzaga, oriundo do Choro, mas composto de bandolim, em substituição ou somando-se ao instrumento de sopro, a inserção da sanfona, do agogô, reco-reco e surdo. Santos descreve essa formação instrumental como Regional Sanfonado. Contudo, há poucos acordeonistas/sanfoneiros como alunos do curso superior de música da UECE, ficando a cargo da gaita, simular o timbre nesses arranjos.

A Pró-Reitoria de Extensão da UECE já lançou edital para projetos de iniciação artística com vigência entre março e dezembro de 2017 e o projeto de continuidade do Grupo de Choro da UECE foi aprovado. Atualmente o Grupo está planejando repertório sobre a obra do compositor Sebastião Barros, conhecido como K-ximbinho, em virtude dos seus 100 anos de nascimento.

Uma vez que o edital de iniciação artística da Pró-Reitoria de Extensão determina uma carga horaria mínima de 12h/semana, com dedicação e disponibilidade como condição

para o recebimento da bolsa/auxílio financeiro, o grupo se divide em três encontros de quatro horas diárias por semana, entre ensaios, reunião e pesquisa. As apresentações não são regulares, e não têm calendário previamente fechado, mas atendem demandas da universidade e comunidade em geral.

CONCLUSÃO

A assimilação do grupo de choro pela comunidade acadêmica e população em geral é percebida por meio de consultas, demandas e índices gerados por redes sociais e relatórios compostos por registros audiovisuais e agendamentos de eventos realizados, tais como apresentações musicais e comunicação na Semana Universitária da UECE. Ao final de cada ano de vigência do edital, são submetidos para análise relatórios de avaliação para a possibilidade de renovação do projeto. Vale ressaltar que o projeto nasceu em abril de 2014, por ocasião da publicação do 1o Edital de Chamada Pública para Projetos de Iniciação Artística da Universidade Estadual do Ceará, e se renovou por mais três anos nos editais de 2015 a 2017. Esse último com duração entre março e dezembro de 2017.

A partir dos editais de extensão que disponibilizam bolsas para projetos de iniciação artística, muitos grupos com propostas distintas foram criados e desenvolvidos. Desde 2014 até o presente momento, foram disponibilizadas, apenas por esse edital uma média de 50 bolsas de estudo, por ano.

Essa realidade se afirma quando percebemos que existem demandas e projetos a espera de condições viáveis para execução, sem que se altere em grandes proporções os projetos político-pedagógicos dos cursos, uma vez que o Curso de Música da UECE, dividido entre licenciatura em música, bacharelado em saxofone, piano, flauta e composição tem que dar conta de um conteúdo teórico que não traduz, nem comporta plenamente todas as manifestações musicais e culturais (para ser mais abrangente) sugeridas pelos alunos e professores. Contudo, estabelece um quadro de atividades que traz para as reflexões sobre música o assunto “música popular” e suas especificidades.

O trabalho realizado pelo Grupo de Choro da UECE permite que os alunos bolsistas levem ao público em geral, apresentações musicais como forma de acesso a bens culturais significativos sobre repertório do Choro, seus compositores e técnicas instrumentais em música popular e cursos de formação sobre interpretação, harmonia e prática do choro.

Verificamos como impacto o aprendizado sobre pesquisa em música, observando e percebendo uma linguagem de interpretação na música popular muito característica do Brasil, mas mantida mais por processos de transmissão oral e performática do cotidiano de

músicos nativos do Choro que improvisam e reinterpretam temas e composições como um sotaque, um jeito de fazer e pensar música, que está além do registro de partituras e regras de escrita musical. Trazer para o âmbito acadêmico de formação musical, tradicionalmente europeu, a possibilidade de pensar práticas musicais populares, ressignifica o fazer musical e nos convida e inquieta para pensar música, falar de e sobre música, ligando reflexão, observação, apreciação, prática e aprendizagem.

Referências

CAZES, Henrique (1959). Choro: do quintal ao municipal São Paulo: Ed. 34, 2ª ediçã1999.

CHEDIAK, Almir. Songbook**:** choro v. 1. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

CHEDIAK, Almir. Songbook**:** choro vs. 2 e 3. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.

COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. Per Musi, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro. 1936.

SANTOS, Climério de Oliveira. Batuque Book, Forró : A codificação de Luiz Gonzaga. Recife – CEPE, 2013.

SÈVE, Mário. Vocabulário do choro: estudos e composições; editado por Almir Chediak, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SWANWICK, Keith. Teaching music musically. London and New York: Routledge, 1999.

SWANWICK, Keith. A Basis for Music Education. London, NFER Publishing Company, 1979.

TRAVASSOS, E.. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: Martha Ulhôa. (Org.). Música popular na América Latina: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, v. , p. 94-111.

COLONIALIDAD Y DESCOLONIALIDAD EN LAS MEDIACIONES DE UNA MÚSICA AFROCOLOMBIANA

Paloma Palau Valderrama
palomapalau@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumen: En la presente comunicación indago por el modo en que una música local afro del norte del Cauca, en Colombia, se entreteje con los usos de la categoría de raza. Mediante la etapa inicial de una etnografía, analizo la actuación del grupo Aires de Dominguillo en la creación y la difusión de la música de su región, partiendo de la sociología de las mediaciones y de la perspectiva descolonial en diálogo con la etnomusicología. Sugiero que su actividad musical se potencializa por su articulación a una red más amplia, en la que se intersecta con los usos políticos de la raza, expandiéndose en un denso tejido que adquiere, en algunas instancias, un sentido descolonizador. Sin la pretensión de agotar las interpretaciones y mediante un diálogo interdisciplinar, pretendo contribuir a la exploración de la interface entre raza y música.

Palabras clave: raza, mediación, descolonialidad.

Abstract: In this paper I inquire about the way the local afro music of northern Cauca in Colombia, interweaves with the uses of race as a category. Through the initial phase of an ethnography, I analyze the Aires de Dominguillo's group performance in creating and broadcasting the music of his region, starting from the sociology of mediations and decolonial perspective, in dialogue with ethnomusicology. I suggest the interpretation that his musical activity is empowered by its articulation to a wider net, which intersects with political uses of race, spreading in a thick tissue that acquires at some instances a decolonial sense. Without the pretension of exhausting the interpretations and through an interdisciplinary dialogue, I intend to contribute to the exploration of the interface between race and music.

Keywords: race, mediation, decoloniality.

¿De qué modo la música local afro del norte del Cauca, en Colombia, se entreteje con los usos de la categoría de raza? esta pregunta fue tomando forma poco a poco y se concretó en mi mente después de dos meses de compartir varios momentos y conversaciones con los miembros del grupo Aires de Dominguillo entre enero y febrero de 2017. La experiencia en campo, y en particular, las conversaciones que tuve con Walter, el director del grupo, sobre su trayectoria, me llevan a pensar que su actuación y la del grupo musical, se develan como interconectadas estrechamente con cuestiones políticas que alcanzan un impulso descolonial que desafía a los condicionamientos de la colonialidad del poder. En las siguientes líneas pretendo dar respuesta a la indagación inicial exponiendo algunas reflexiones sobre las múltiples prácticas y discursos sobre las que se sustenta lo sonoro-musical en la actuación de Aires de Dominguillo.

Ensayo

Salí de Cali un domingo en la mañana para presenciar el ensayo del grupo musical Aires de Dominguillo en la casa de Walter, su director. Después de viajar en un bus durante una hora rodeada del verde intenso de un mar de caña de azúcar enmarcado a cada lado por la cordillera central y la occidental, arribé a Santander de Quilichao, en el norte del Cauca. Luego abordé un "mototaxi" que, primero, me llevó por la carretera Panamericana, arteria del suroccidente del país, y después, por una vía destapada, donde divisé el letrero de entrada: "Bienvenidos, vereda Dominguillo. Territorio CURPAQ". La sigla significaba Consejo Comunitario de la Cuenca del Río Páez Quinamayó, y como otros Consejos Comunitarios (CC), era desde 1995, la autoridad política en los territorios donde habitaban las Comunidades Negras en el país. Walter, el director del grupo, era además el secretario del CC Curpaq. Muchos de los antecesores afro de los moradores del territorio de Curpaq y de todo el norte del Cauca, habían sido esclavizados desde el siglo XVII para practicar la minería aurífera en vastas haciendas de la región, producción que se articulaba a los circuitos comerciales en el interior del país y con Europa (De Roux, 1991). El lucro que generó su labor formó parte de la base gestionada en las colonias de América Latina, alimentando el capitalismo desde el siglo XV, creando a partir de entonces, un sistema mundial. De acuerdo con Quijano (2014), la colonialidad y la modernidad constituyen los dos ejes que fueron configurando tal patrón de poder capitalista. En particular, la colonialidad del poder, se fundamenta en la jerarquización racial/étnica que inferioriza a los no-europeos, justificando su dominación, y se extiende hasta la contemporaneidad imponiendo una hegemonía eurocentrada que estructura las relaciones intersubjetivas a nivel global (Ibid. p. 342).

Al llegar donde Walter, ya estaban presentes el resto de los familiares que conformaban el grupo musical. Martha y María, sus hijas y cantoras; Juan y Derian, sus nietos y hermanos entre sí, cantores y percusionistas. Ellos tenían oficios esporádicos en la ciudad, aunque todos vivían en Dominguillo. Ana, la esposa de Walter, cantora y maraquera, me ofreció un jugoso pedazo de piña de los que plantaba en su finca. Al igual que Walter y que Saulo, quien tocaba las maracas y el redoblante, y que muchos de sus vecinos, su principal ingreso económico era la agricultura, particularmente el cultivo de piña, café y yuca. Sin embargo, el grupo musical no se limitaba a una red familiar. Desde Cali, al igual que yo, vinieron Paul y Yamid, quienes tocaban el contrabajo y el tiple. Todos ellos eran afrodescendientes a excepción de Paul. Al final llegó Luis, un reconocido músico que daba clases en Santander de Quilichao, a las que asistían algunos de los hijos y nietos de Walter y Ana. Él había acordado con el grupo apoyarlos en el montaje de su repertorio.

Mientras organizaban los instrumentos, Walter le colocaba cuerdas a un violín que había construido. La caja era plana, un poco grande, y algunas de sus partes eran las de un violín convencional. "Pero pienso reemplazarlas", me manifestó Walter, mostrándome el diseño alternativo de unas clavijas que él había mandado a hacer en madera torneada y que sustituirían a las actuales. Aunque tocaba violín hacía dos décadas, había empezado a construir violines solo en los últimos años, ya que pensaba venderlos. Me enseñó también las reproducciones en papel pegante del logo que había inventado, donde se leía: "Violines Walter Lasso". A su lado, reposaba el violín convencional con el que había aprendido. Lo había comprado en una tienda en la ciudad.

Ese día iban a elegir el repertorio que interpretarían en el concurrido concurso Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, en el que, desde 2008 se había creado la modalidad de "violines caucanos", para que participaran los grupos de la región que usaban una instrumentación similar a la de Aires de Dominguillo. Aunque el nombre del festival no lo expresara, con "músicas del Pacífico" se referían a varias expresiones sonoro-musicales *negras* de la población mayoritaria en esa región del país. Desde la creación de la modalidad, Aires de Dominguillo no se había ausentado en una sola ocasión, ganando varias veces el segundo y el tercer lugar.

Walter tocó una melodía en su violín recién nacido. Se unieron todos con sus voces, aumentando el trenzado sonoro. Con el nuevo instrumento y afianzando los temas, estaban resueltos a ganarse el primer lugar en "violines caucanos".

Alianzas

El estudio del objeto musical en distintas áreas se ha dividido entre análisis internalistas, que se centran en el funcionamiento sonoro, y enfoques externalistas, en los cuales el contexto sociohistórico es la cuestión a examinar. Estos abordajes opuestos realizan una separación entre objeto y sujeto, proporcionando explicaciones que refuerzan la construcción del objeto de estudio tal como lo han diseñado, evadiendo la compleja urdimbre sociosonora de las manifestaciones musicales. Una de las propuestas teóricas que intenta superar la naturalización de tales dicotomías, es planteada por Hennion (2002) en una sociología de las mediaciones. El autor argumenta la necesidad de considerar que la música se construye en la *acción de actores conectados en una red*, de la que participan los humanos, con sus prácticas estructuradas y capacidades creativas, y las cosas, con sus capacidades agenciadoras, dada la inexistencia de la música como un único objeto material. Se trata de un nexo activo, que constituye una *mediación* gestada entre los humanos y las cosas. Cada tipo

de música se soporta en redes distintas entre sí, en la que resaltan unas mediaciones sobre otras.

La música de Aires de Dominguillo cobra vida en el diálogo de sus cuerpos con los materiales y respuestas sonoras de sus instrumentos musicales. En la acción cooperativa de la red familiar y de amigos, de los cuerpos danzantes y voces cantoras que los rodean en cada ocasión. En los momentos en que es tocada en las fiestas de la región, en los festivales y ensayos. No obstante, su engranaje de mediaciones no se limita al evento sonoro, sino que articula la actividad de actores a configuraciones sociopolíticas específicas. Estas adquieren nuevas configuraciones en procesos de largo plazo cuando alguno de los elementos de la red se modifica. El grupo musical en el que toca Walter extiende sus hilos históricos a sus antecesores que desde la colonia fueron forzados a las labores impuestas por el esclavismo, resistiendo y reinventándose hasta los días de hoy, en relación con ese territorio, las formas de producción en el mismo, sus recursos naturales y las herramientas que desarrollaron y que apropiaron. La música se torna en un instrumento a través del cual Walter da visibilidad a las particulares formas de ser y habitar el territorio de gentes de piel oscura que concibe, y en las que se reconoce como *negros*.

La colonialidad del poder evidente en la clasificación racial creada a partir del siglo XV para justificar la dominación de europeos sobre africanos e indígenas en el continente americano, y de no-europeos en el resto del mundo, dejó huellas que aún subsisten en la distribución de ciertos espacios, en la ocupación de posiciones sociales, en la división del trabajo y que permean la relaciones intersubjetivas (Quijano, 2014). Para Segato (2010), la raza habla:

> De las marcas de origen inscriptas en el cuerpo del sujeto a partir de eventos ocurridos en su espacio-tiempo, habla la lectura racial, y de esa lectura dependerán su inclusión o su exclusión en el ambiente social en que se realiza la operación de racialización, como cálculo clasificatorio y jerárquico. En ese sentido, *raza es signo*, y, en cuanto tal, es necesario reconocerle su realidad. (p. 27).

Así, la raza como signo, está presente no sólo en el tono de tez de los moradores de Dominguillo, sino también en la resignificación que estos le han atribuido; en sus formas de organización social y la adopción de la figura legal para relacionarse con el Estado y de ese modo, crear la posibilidad de exigir una autonomía política y administrativa. La raza como índice que arrastró a determinados sujetos a unas labores y a una espacialidad, permitió la creación de sociabilidades que generarían ciertas prácticas musicales. Fue resignificada y apropiada adquiriendo nuevos matices, como sucedió con la categoría de *negro*. También, la raza como índice, en las últimas décadas articula la manera en que sus formas musicales

circulan fuera y dentro del territorio, y los escenarios y actores que encuentran en tales trayectos.

Walter cuenta que cuando él era joven había más fiestas en cada población y más músicos. Él cantaba de vez en cuando "salsa" junto a instrumentistas de cuerda para eventos de su vereda el fin de semana. El resto de días trabajaba en el cultivo de piña, café y yuca. Se interesó cada vez más en participar de actividades al servicio de la comunidad, de modo que en 1977 fue nombrado alguacil de Dominguillo por el alcalde, y participó en varios momentos de las Juntas de Acción Comunal, que son las instancias político-administrativas locales. Más tarde, las luchas de varios movimientos sociales, indígenas y negros, y cambios en el escenario político permitieron la creación de la Constitución Política de 1991, en la que por primera vez se reconocía a Colombia como un país "pluriétnico y multicultural". Este avance dio pie para que en 1993 se propusiera la Ley 70 de Comunidades Negras, que permitió la creación de los CC como instancias político-administrativas de territorios en los que habitan poblaciones negras. A comienzos de la década del 2000 algunos profesores y líderes comunitarios negros de Santander de Quilichao convocaron a las poblaciones aledañas, para integrar un CC. Walter fue co-fundador en 2005 del CC Curpaq participando como secretario. En la consolidación de este proceso, tuvieron el apoyo del Resguardo de Canoas del colectivo indígena *Nasa*, vecino de la población de Dominguillo y de las monjas de la comunidad misionera Madre Laura, instalada en esa vereda. Walter me manifestaba que entre otros, uno de los principales logros del CC Curpaq es "mostrar que en el norte del Cauca hay negros viviendo desde la colonia".

Las acciones conjuntas entre el Resguardo Indígena de Canoas y el CC Curpaq han sido cada vez más frecuentes en los últimos años. Walter manifiesta que "el resguardo y el consejo son lo mismo pero de razas distintas", ya que el primero abarca un territorio bajo jurisdicción indígena, de acuerdo con la legislación nacional; tarea similar a la de los CC. Una de esas acciones fue una actividad contra la minería aurífera ilegal practicada por actores externos al interior del resguardo de Canoas. Los indígenas nasa moradores de ese resguardo realizaron una jornada para expulsar a los dueños de las retroexcavadoras que habían ingresado sin licencias, y para cerrar las nuevas minas abiertas en las que varios habitantes del CC Curpaq participaron. "Fuimos dos buses llenos de negros a apoyarlos", dice Walter. Otra, fue la manifestación conjunta para protestar por varios incumplimientos del gobierno nacional, entre ellos el derecho a la "Consulta Previa" que debe ser realizado para que las poblaciones evalúen los proyectos de intervención en sus territorios. La manifestación consistió en una marcha por la carretera Panamericana. La cooperación de estos colectivos

afro e indígenas, que resaltan y legitiman su diferencia cultural al organizarse en torno a las figuras jurídicas de CC y Resguardos, puja para obtener una mayor autonomía que contribuya a su empoderamiento y desafía las estructuras raciales impuestas por el patrón de poder de la colonialidad que les asigna lugares subordinados en el mundo y restringidos a la representación de su alteridad.

También la música ha sido un lugar de encuentro en el que se tejen lazos de solidaridad entre ambas vecindades. En los últimos dos años, miembros del Cabildo, la autoridad política del resguardo indígena, participan de la fiesta afrocatólica de las Adoraciones al Niño Dios que organiza la cantora Ana, esposa de Walter. En enero del presente año pude presenciar cómo algunos músicos indígenas nasa tocaban el repertorio del grupo Aires de Dominguillo junto con él. En ese instante musical, la densidad tímbrica creció paulatinamente con la superposición de las maracas, el güiro, la campana y las tamboras, la firmeza rítmica se hizo constante prolongando la canción con varias repeticiones, los violines hicieron pequeñas variaciones melódicas; las voces de todos los presentes se unían en coro, mientras que las miradas y sonrisas de los músicos se encontraban, en un momento de *performance participativa* (Turino, 2008). Aunque varias músicas de la región comparten aspectos rítmicos comunes que podrían englobar significados heterogéneos, en esa performance la expresividad de sus gestos y una historia de esfuerzos mutuos, indicaba solidaridad. No obstante, la complejidad de ese evento requiere una reflexión que excede el objetivo de este texto.

A comienzos del 2000, Walter, y su familia participaron de los cursos de música y de creación de canciones con temáticas ecológicas basados en los aires musicales de la región que impartió la Fundación AmbientArte. Uno de los docentes de esa iniciativa, el tiplista Jesús, ha sido un puente para que otros músicos formaran parte del grupo, entre ellos, Paul y Yamid. Walter menciona que, ya que había menos músicos que antes en Dominguillo, tomó la decisión de profundizar en el saber musical, hacer sus propias canciones, aprender el violín por su cuenta y organizar un grupo musical familiar.

La escasez de músicos podría relacionarse con cambios en las formas laborales que habrían llevado al abandono parcial de la práctica musical en el norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Desde la década de 1960 se dio un proceso de descomposición del campesinado relacionado a la expansión de la agroindustria de caña de azúcar y a varias dificultades del campesinado para acceder al mercado (De Roux, 1991). Además, desde 1990 hubo una mayor vinculación laboral a industrias instaladas en la zona, y un fenómeno de conurbación con relación a Cali y a Popayán, las capitales de los departamentos entre los que

se encuentra la región; ciudades a las que los habitantes de zonas rurales y urbanas viajan diariamente a trabajar (Urrea, 2010).

El grupo Aires de Dominguillo, empezó a participar tocando en las fiestas y rituales de las poblaciones negras del norte del Cauca y sur del Valle: los Reyes Magos, la Inmaculada, las Adoraciones del Niño Dios, las salves y los bundes, expresiones propias de su catolicismo. De vez en cuando, tales ocasiones eran acompañadas por cantoras y cantores con una pequeña banda de vientos o "papayera", con los mismos aires musicales y cierto repertorio en común, como yo había indagado antes (Palau, 2010). Luego, Aires de Dominguillo había empezado a asistir a festivales y eventos locales donde circulaban estos mismos repertorios, y creaciones recientes. En 2004, cuando aún no se había creado la modalidad de "Violines Caucanos", se ubicaron en Tercer Lugar en la modalidad "Libre", en el concurso Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez realizado en Cali. En ese proceso consiguieron un uniforme acorde a los que habían institucionalizado los otros grupos, de colores vivos, faldas anchas, turbantes y sombreros, todos ellos, índices performativos de su raza. Escenificaron las formas en que bailaban los aires de *juga* y *torbellino,* desconocidos en esa metrópoli, como habían dramatizado el *currulao* desde hacía algunas décadas los grupos folclóricos.

De todos los instrumentos del grupo, el que más destacan los medios es el violín. Algunos intérpretes suelen construirlos en guadua y madera, y otros usan violines convencionales conseguidos en el mercado. También algunos intérpretes han hecho sus propios contrabajos. Tales violines y contrabajos tienen formas distintas entre sí, y diferentes a los instrumentos convencionales usados en la música académica o "erudita". Con la creciente visibilización de los instrumentos, Walter ha comenzado a construir violines para vender, al igual que otros músicos y artesanos. Hasta ese momento los interesados en adquirirlos eran personas de Cali, y no los campesinos vecinos.

El año pasado, su nieto Eduardo fue reconocido como "mejor violinista" en el concurso mencionado, cuando participó con Aires de Dominguillo tocando en un violín convencional. Eduardo, al igual que otros de sus nietos, había ingresado a un programa de formación musical en el que asistía a clases de violín, gramática musical y trompeta, ofrecido por una de las empresas instaladas en Santander de Quilichao. En una ocasión, mientras Eduardo interpretaba un fragmento de una pieza barroca, Walter y una de sus hijas me manifestaban cómo tocaban de diferente sus nietos en comparación a ellos, "con técnica y separando las notas". No obstante, ambos estilos se integraban en el resultado sonoro del grupo sin jerarquizar uno sobre el otro. Igual sucedía con la asesoría que realizaba Luis al

grupo en los últimos ensayos. A los bocetos musicales que Walter proponía, todos participaban inventando pequeñas frases que sometían al juicio colectivo para completar la pieza. Lo que no implica un trabajo siempre armónico, libre de conflictos, pero que demuestra una voluntad dialógica y cooperativa. En esos momentos, la *mediación* de la práctica musical creadora e interpretativa que vincula cosas y humanos, o instrumentos musicales y músicos, tensiona las estructuras de la colonialidad. En ellos la técnica erudita del violín convencional, la teoría musical occidental, se trenza con las voces profundas de cantoras y cantores, y la técnica practicada por Walter y los otros instrumentistas, rompiendo esquemas fieles a una única tradición en una alternativa descolonizadora. Durante el ensayo se preparaban para una *performance presentacional* (Turino, 2008) en la que se diferenciarían claramente del público; cada músico tendría un rol que cumplir, dentro de un tiempo delimitado previamente; los instrumentos rítmicos se ponían de acuerdo para realizar cortes planeados, y violines y voces, demostrarían su virtuosismo. Evidenciaban así, cómo una música puede oscilar entre lo presentacional y participativo.

Consideraciones

Aunque no pretendo en este texto presentar conclusiones definitivas sobre los infinitos sentidos y elecciones de un sujeto, ni tampoco generalizar lo que aprendí con Walter a todo lo que sucede en el universo de la música afro nortecaucana, exploro una interpretación plausible mediante mi aproximación etnográfica. Esta exploración es a la vez, una tentativa de instigar una interlocución más cercana y colaborativa en el futuro.

Las diferentes posiciones que asume Walter en su trayectoria como campesino, líder comunitario y músico, evidencian una permanente búsqueda de empoderamiento, no exenta de dificultades. Las menciones a un "nosotros, los negros" en las declaraciones de Walter revelan la apropiación e identificación con la categoría de raza tejida a una red presente en su adhesión política a la figura jurídica de los CC, y en su actividad con el grupo musical. La raza como índice apropiado se instala como una mediación que potencializa la continua negociación y afianzamiento de alianzas con otros actores: colectivos indígenas vecinos, otras poblaciones afro, escenarios e instrumentos musicales, actores estatales, entre otros. De ese modo, manifestándose relevante para comprender la práctica musical de Aires de Dominguillo. No obstante, la raza no se moviliza como una definición congelada, ya que las actividades de Walter y del grupo musical están en permanente diálogo y reconstrucción con otros saberes, que no sitúan en una cúspide a la perspectiva eurocentrada, sino que la simetrizan. Este aspecto podría interpretarse como un impulso descolonizador evidenciado en:

los esfuerzos conjuntos con el colectivo indígena *nasa*, la cooperación con otros CC de la región, la referencia de las comunidades negras del Pacífico por sus avances políticos, la apropiación de instrumentos musicales por las poblaciones de la región, y su resignificación en nuevas expresiones sonoras tomando conocimientos de distintas fuentes.

Ante mi pregunta por la persistencia del grupo en asistir al concurso Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez todos los años, Walter me respondía "deseo que la música de nosotros se difunda tanto como la de marimba del Pacífico sur y que incluso, llegue más lejos a ser escuchada en todo el país". La comparación con la música de marimba se refería a una expresión musical de las comunidades negras que habitan el Pacífico sur y que había ganado mayor visibilidad y cierta difusión entre una clase media en las ciudades. Con su afirmación, Walter enfatizaba no sólo el anhelo de una difusión mediática, sino también el reconocimiento de sus expresiones culturales y la efectuación de las exigencias de sus luchas políticas, y esto implicaría la seducción de la empatía de los otros, en un propósito descolonizador.

Referencias

DE ROUX, Gustavo. *Procesos, políticas y coyunturas regionales y sus efectos sobre el campesinado nortecaucano*. Cali: CIDSE, Universidad del Valle, 1991.

HENNION, Antoine. *La pasión musical*, Barcelona: Paidós, 2002.

PALAU, Paloma. Bombarra, tuba y helicón: música de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle. En: VVAA. *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá: PUJ, 2010.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. En: *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder.* Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 777-833.

SEGATO, Rita Laura. Los Cauces Profundos de la Raza Latinoamericana: Una relectura del mestizaje. En: *Revista Crítica y Emancipación*, n.2, v.3, 2010, p.11-44.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

URREA, Fernando. Cambios sociodemográficos intercensales 1993-2005 en el Norte del Cauca y Sur del Valle y la Ley Páez. En: *Cuadernos de Administración*, Cali, n. 43, 2010.

O quê Cantam os Catadores – Uma Etnografia de um Musicar Urbano

Paola Lappicy
Universidade de São Paulo
paola.lappicy@gmail.com

Resumo: Pretendo abordar, nessa comunicação, os processos musicais que permeiam a jornada de trabalho de catadores de lixo em São Paulo. Para os catadores que conheci e pude acompanhar, a música faz parte do cotidiano do trabalho. Venho tentando buscar um entendimento da música dentro do contexto do lixo, por meio de um estudo etnográfico sobre usos da música no ofício de catadores de lixo e seus desdobramentos no cotidiano destes. Nesta comunicação, abordo o processo de quatro catadores os quais eu tenho acompanhado e algumas de suas relações musicais no espaço urbano de São Paulo. Abordo, nessa comunicação, as vozes, os silêncios e os passos de Macaro, Elizabete, Antonio Carlos e Pedro, por meio de uma compreensão da música como cotidiana (Denora, 2000) e um diálogo com a concepcao de localidade no musicar. Enquanto seus cantos e silêncios se tornam parte ativa da paisagem sonora da cidade de São Paulo, percebo a música cotidiana que circunda esses catadores colocada em diversos usos e mobilizada de tal forma que se torna produtora da vida social dos mesmos.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Catadores de lixo, Musicar local.

Abstract: I address, in this communication, the musical processes that exist in the working day of garbage collectors in Sao Paulo. Music is a part of the daily life of the garbage collectors I have met. I have tried to comprehend an understanding of music inside the universe of these collectors. In this work specifically, I focus in the process of four waste collectors I have worked with, and their musical relations to Sao Paulo's urban space. The study is given in the streets and it focuses in garbage collectors that work individually, because in this sphere the musical processes are more evident. I adress in this study the voices, the silences and the steps of Macaro, Elizabete, Antonio Carlos and Pedro, throughout an understanding of music in everyday life (Denora, 2000) and a dialogue to the conception of locality in musicking.

Keywords: Ethnomusicology; garbage collectors; local musicking.

Introdução

Durante alguns anos trabalhando com catadores de lixo, sempre percebi que a música permeava o cotidiano e o trabalho destes, seja por meio de um cantar descontraído, uma audição cotidiana ou de um dançar para passar o tempo. Para os catadores que conheci e pude acompanhar, a música faz parte do cotidiano do trabalho. Venho tentando buscar um entendimento da música dentro do contexto do lixo, por meio de um estudo etnográfico sobre usos da música no ofício dos catadores de lixo e seus desdobramentos no cotidiano destes. Neste artigo especifico, apresentarei quatro catadores os quais eu tenho acompanhado e as

suas relações musicais no espaço urbano de São Paulo.

A audição que proponho deste cotidiano é sobretudo de seus cantos e seus silêncios, mas também dos sons que produzem juntamente à cidade. A cidade, neste contexto, também é ativa enquanto produtora de sons – e ruídos. Os catadores não cantam em silêncio. Cantam em meio ao barulho. Ou silenciam em meio aos sons da cidade. A análise da música ocorre, portanto, em todos os momentos de etnografia.

Esta pesquisa se delimita a catadores de lixo que trafegam pelo cenário urbano, retirando o lixo descartado e transformando este no seu meio de sobrevivência – possibilitando, assim, a reciclagem. Não incluo, portanto, neste estudo, os catadores que trabalham exclusivamente em galpões de triagem com um apoio mínimo da prefeitura e em estruturas mais coletivas. A delimitação do estudo se dá na rua, focando em trabalhadores que trafegam individualmente, pois nesta esfera os aspectos musicais se dão de maneira mais evidente.

Estes catadores coletam materiais recicláveis nas ruas, principalmente papel, papelão e alumínio, e fazem uso de um carrinho ou carroça próprio ou emprestado de um depósito. Caminham durante o dia inteiro, carregando a carroça pelas ruas da cidade. Quando preenchem o carrinho com material reciclável, se dirigem aos depósitos de papel onde negociam o material. Trabalham de forma autônoma, trafegam individualmente pela cidade e, apesar de terem estruturas de apoio em associações, normalmente estes não têm a infra-estrutura do poder público e, muitas vezes, ainda são impedidos de circular pela cidade, apreendidos pela polícia. Estes geram economia de energia, matéria prima para a indústria, benefício para o meio ambiente – por meio da coleta dos resíduos sólidos – e dão vida útil aos aterros, mas ainda buscam ser reconhecidos como categoria de trabalho (De Lucca, 2007).

A audição foi durante séculos e ainda é muito subvalorizada em relação à percepção visual. Ainda que pesquisas recentes tenham recuperado a audição enquanto aspecto físico, cultural e social, os discursos de pesquisa continuam centrados no imagético, sem contrapor a discussão sobre o som à predominância da visão nas ciências sociais (Oliveira Pinto, 2001). Neste projeto, no entanto, a partir dessa possibilidade de uma audição da vida social, a percepção auditiva é objeto de análise. Sendo assim, o objeto deste artigo são as vozes, os silêncios e os passos de Macaro, Elizabete, Antônio Carlos e Pedro no contexto urbano da cidade de São Paulo.

Dos cantos de Macaro, Elizabete, Antonio Carlos e Pedro.
Macaro

"Era uma tarde tão triste quando ela partiu,
Na curva daquela estrada ela então sumiu,

Era como folha seca que vai onde o vento quer,
Me enganei quando dizia tenho uma mulher.
Fazia um dia tão bonito quando ela chegou,
Era uma tarde tão triste quando ela partiu."

No meio de buzinas e paisagens sonoras urbanas, escuto uma voz rouca, de um senhor, cantando essas frases, num tom triste. Procuro em rapidez de onde vem aquela voz. No meio da praça Benedito Calixto, em Pinheiros, um senhor atravessa com sua carroça a paisagem, em passos lentos, cantando esta canção. Braços fortes seguram a carroça. Pára na frente da banca. Eu chego mais perto. Ele pede uma carteira de cigarro fiado pro vendedor da banca. Consegue. Acende um cigarro e senta ao lado da carroça.

Na praça, algumas pessoas fumam, uns senhores que eu diria serem aposentados lêem jornal, crianças brincam no parque, e esse senhor canta. A canção terminou, mas ele continua cantarolando a melodia. Sua carroça está vazia. Eu chego mais perto dele e digo que achei linda a canção que ele estava cantando, e pergunto como se chamava. Ele sorri e me responde prontamente: "Amado Batista, minha filha. Amado Batista tem as canções mais lindas que você vai escutar na sua vida. Não importa o nome da canção, são todas lindas."

Disse a ele que eu conhecia muito pouco, mas que devia mesmo conhecer mais. E então ele começou a me falar de Amado Batista. De todos os vinis de Amado que ele tinha em casa. Que pra ser sincero, Amado era o artista favorito dele, pois ele fala das coisas de verdade - "Sabe, essa música me lembra minha esposa. Ela faleceu já tem 10 anos agora. Eu sei que a música fala de alguém que foi embora, mas pra mim é parecido, fica parecido."

Macaro tem cerca de 60 anos. Ele me diz que veio de Pernambuco para Marilia quando menino, e trabalhou durante a juventude em plantação de café. Seguiu pra São Paulo e começou a trabalhar como catador de lixo. Macaro é carroceiro há vinte anos. Mora com sua família - filha e neta - em Guaianazes, e deixa sua carroça no cemitério de Pinheiros. Canta um trecho de uma outra música de Amado Batista, sorri pra mim, e me diz novamente: "Amado sempre me lembra minha esposa."

Elizabete e Antônio Carlos

Conheci Elizabete na frente de uma loja de instrumentos na Teodoro Sampaio. A loja tinha pegado fogo e Elizabete estava com seu marido, Antônio Carlos, tirando os materiais que poderiam aproveitar do incêndio. Os dois são catadores de material reciclável, ou eles se autodenominam carroceiros. Comecei a conversar com eles perguntando do incêndio. Trocamos ideias, contatos, e passei a acompanhá-los em algumas jornadas de trabalho. Os dois trabalham juntos, com a mesma carroça. Moram em Pinheiros.

Na maior parte dos momentos que transitamos pelas ruas juntos, ficamos conversando. Tentando acompanhá-los, após duas horas já me senti muito cansada. Começam o trabalho cerca de 11h até as 18h, sete horas seguidas. Antônio Carlos disse que eu tinha cara de artista e me disse,

"Menina, se você quer trabalhar com arte, você tem que focar em uma coisa. Sabe? O que você gosta de escutar?" - de tudo de brasileiro um pouco, eu disse. Ele continuou: "Pois então, você tem que focar nisso, fazer escola disso. Não adianta querer fazer tudo, mexer com filme, com música, tem que focar. A música antigamente era boa, sabe? Até a década de 80, era muito boa, aí teve uma quebra. Até a década de 80, as músicas tinham música e letra, a música casava. Hoje em dia, você faz qualquer barulheira no meio da rua, pega uma guitarra, e pronto, você é artista. Eu gosto muito do sertanejo antigo, sabe. Hoje em dia já não é mais igual. A partir da década de 80 tudo mudou, e eu vou te dizer o porquê - por causa da política. A política é injusta. A política influencia a mídia. Eu vou te dizer, eu sei muita coisa viu. Se eu for te contar estória da minha vida, a gente vai ter que sentar, tomar um café. Porque, eu vou te dizer, você vai rir, e você vai chorar. Se eu te disser que eu já tive até enterro pra mim, você acredita? Fizeram enterro pra mim, e na missa de um ano, eu apareci. O povo chega gritou de tanto susto que levou. Eu tenho estória, menina, eu podia ter uma biblioteca só de livro meu. Eu vi de tudo, viu. Eu já ouvi de tudo."

Transitamos ainda um tempo em silêncio. Em um momento, ao passar pelo cemitério, transitamos na frente de uma loja de móveis antigos, e do som de dentro da loja tocava uma música que eu não reconheci. Logo Elizabete começou a cantar junto com o som, enquanto mexia os braços dançando:

> "Por cada sonho que se tornou realidade,
> por mostrar cada verdade,
> por estar sempre em meu caminho,
> por tanto luz, por tanto amor,
> tantas alegrias, eu te agradeço, senhor."

A princípio, achei que era uma música de igreja, gospel. Mas Elizabete logo após cantar emendou um comentário: " Gosto demais de Calypso. Ela veio outro dia pra cá, sabia, ali pra faria lima, numa casa de forró. Mas não deu pra ir, né."

Pedro

Pedro trabalha no Butantã. Tem cerca de 30 anos e é catador há apenas dois anos. Na sua carroça, tem um equipamento de som que ocupa boa parte desta. Normalmente, Pedro transita pela cidade com o som ligado com diversas músicas. Conheci Pedro na rua atrás de

onde eu morava, no Butantã, perto da Raposo Tavares. Ele não tem uma moradia fixa, era morador de rua e agora está circulando entre abrigos em São Paulo. Coletar materiais recicláveis foi uma opção quando ele não encontrava trabalho e estava na rua. No seu carro de som, ele escuta de tudo - diz que depende do clima que estiver e a vontade de trabalhar. Já ouvi ele escutando música gospel, sertanejo e funk. Disse que às vezes tá cansado, mas que com a música logo anima pra trabalhar.

Em quase todos os momentos que estive com Pedro, seu som estava ligado. Quando eu lhe disse - você gosta de música, né! - ele logo respondeu que a música ajuda ele a trabalhar, a ter vontade de trabalhar. Completou: "às vezes não da pra ficar com o som ligado porque o som da cidade tá muito maior do que o meu, e aí não dá pra competir, vira bagunça. De noite não tem esse problema, a cidade fica mais silenciosa, e eu posso escolher escutar o que eu quiser tranquilo."

Estive com Pedro em um dia em que ele não ligou o som. Caminhávamos conversando e, ao ficarmos um tempo no silêncio, ele começou a cantarolar algumas notas que não reconheci. Continuei caminhando ao lado dele sem me manifestar. Quando ele parou, tornou ao silêncio. Perguntei a ele: - "o quê você tava cantando?" - e ele me respondeu: - "eu tava cantando, é? Nem percebi que tava não." Reproduzi, então, para ele, de uma forma similar, uma parte do que cantarolava. E ele, ainda assim, não soube me dizer exatamente o que era. Me respondeu: - "sei não, deve ser alguma música de rádio, ou devo ter inventado agora alguma coisa assim, tenho dessas coisas."

A música do cotidiano

O poder da música para influenciar humor, criar cenas, rotinas e ocasiões é reconhecido e isso reflete nas teorias sociais que pensam música como influência no caráter, estrutura social e ação. A música é material dinâmico para fazer, sustentar e mudar mundos sociais e atividades sociais. Denora, em *Music in Everyday Life* (2000), demonstra como a música pode ser colocada em diversos usos e mobilizada de tal forma que se torna fonte pra produzir ocasiões que constituem uma vida social. Neste momento, discutirei a interação entre elementos musicais e os catadores a partir de Denora em *Music in Everyday Life.*

Denora conceitua música como uma força. A música, para a autora, vai muito além de criar significados não-verbais. Música tem poder no nível cotidiano - ela pode infuenciar, como agente social, como as pesssoas compõem seus corpos, como conduzem a si mesmas, experienciam a passagem do tempo, sentem em relação a si mesmos e situações.

A música, para a autora está em relação dinâmica com a vida social, lidando com os

parâmetros de agenciamento, coletivamente e individualmente. Nos termos de Denora, a *agência* da música está na percepção, cognição, consciência, identidade, ação corporal e comportamento. A música pode mudar a agência social, segundo Denora e, portanto, esta é uma medida de poder social.

É perceptível as formas em que a dinâmica da música interage nos catadores. Pedro, que tem um som em sua carroça, deixa evidente que a música é essencial para ele trabalhar. No caso de Elizabete, enquanto conversávamos, passamos na frente de uma loja e ela começou a cantar juntamente com a música que tocava nesta, trazendo uma interação social dela com os vendedores da loja, com a canção e com o espaço.

Evidentemente, o poder não está apenas na música, mas como ela é mobilizada pela ação humana - o poder está na interação e nos seus meios de relação. A música pode ser mobilizada, segundo Denora, para auto-regulação, auto-modulação, foco, e memórias musicais. Pedro se utiliza da música para ter mais energia para trabalhar - ele modula seu próprio humor de acordo com as músicas. Macaro me diz que Amado Batista sempre o lembra a sua esposa.

A relação mais comum nas pesquisas de Denora que as pessoas têm com a música é pessoal, lembrando de relações pessoais. A música é um meio temporal, se move no tempo e, por isso, traz memórias. No entanto, ela não é parada no tempo - se resignifica constantemente. A partir desses universos musicais, identidades também são criadas. Materiais musicais abrem espacos para se elaborar e re-elaborar uma identidade própria. Desta forma, a música é uma estrutura temporal que se permite um meio para associações identitárias - atores diversos são construídos subjetivamente a partir da música.

È fundamental pensar na abordagem da música e do corpo de Denora para o canto dos catadores. O corpo é paradoxal, pleno de contradições - o corpo é construído. O corpo é social. E pensar no corpo como uma construção envolve pensar além de como ele é representado. É necessário pensar na noção de corpo construído socialmente e seus significados no tempo e espaço reais da prática social.

Um exemplo musical claro de como a música trabalha dentro do corpo é quando as pessoas marcham com música, ou outros movimentos sincronizados, como pular corda. Ao perceber os sons da cidade, também é evidente uma sincronização do ritmo do corpo com a música. O corpo e os seus processos se desdobram a partir do pulso regular.

Macaro, ao cantar a canção aqui citada de Amado Batista, sincroniza seus passos com o pulso desta, seja no tempo ou no contratempo. E seus passos ficam mais lentos. Quando Elizabete começa a cantar Calypso juntamente com o som que sái da loja, ela

aumenta a rapidez de seus passos ligeiramente para sincronizar com o pulso da música. É interessante pensar que, neste caso, eu e Antônio Carlos estávamos junto com Elizabete e, por mais que não tivéssemos cantando, também aceleramos nossos passos. Evidentemente, esse processo de sincronização nem sempre é consciente. Além do passo, há diversos outros movimentos corporais que pude observar como, por exemplo, movimentos nas sobrancelhas no momento de cantar e alterações ligeiras nos movimentos dos braços ao carregar a carroça. Por meio do pulso, do ritmo e melodia, os ritmos do corpo - como andar e respirar - se equilibram com os ritmos musicais. Middletown afirma que a musica trabalha num nivel de segunda significação, na qual se torna um dispositivo motivacional para a conduta do corpo (Denora *apud* Middleton, 1990).

A música influencia a configuração corporal - é um meio de construção do corpo, que dá conta da capacidade, motivação, coordenação e energia. Historicamente, a música implicou em meios de especificar o tempo de condução de trabalhos corporais e os movimentos corporais dos trabalhos executados. Os catadores não tem canções especificas para o trabalho, evidentemente. Cantam em alguns momentos, em outros ficam em silêncio; cantam variados gêneros musicais. No entanto, é evidente a função da música e a sua importância no cotidiano desses trabalhadores.

O Musicar Local enquanto Vida Social

Christopher Small (1998) argumenta que durante tanto tempo se perguntou o que é a música e a sua função quando, na verdade, dever-se-ia perguntar o que é o musicar e as suas esferas. Small enquadra a música não como um objeto, mas uma atividade. O autor rejeita, então, a ideia de que a música reside apenas em objetos musicais, e abre o campo do estudo da música para pequenas performances musicais nas quais as pessoas não costumam prestar muita atenção. A partir de Small, é possível compreender o cantar dos catadores como uma performance musical, que não busca um fim em uma produção que poderia ser chamada de música, mas que busca apenas a atividade de musicar.

Turino (2008) afirma que os sons musicais são um potencial humano e delineiam experiencias sociais profundas. O autor argumenta que música não é uma forma de arte unitária, mas que o termo música se refere a diferentes tipos de atividades que sustentam diferentes necessidades e formas de ser humano. Sendo assim, o musicar e a performance são formas importantes das pessoas entenderem a si mesmas e as suas identidades, para comunicação espiritual e emocional, e outros aspectos fundamentais da vida social.

O autor traz o conceito de flow (Turino *apud* Mihai, 2008), que seria quando alguém

está tão dentro de experiência, chegando a um outro nível de concentração, que todos os outros pensamentos, preocupações e distrações desaparecem, e se vive apenas o presente. Para muitos catadores que acompanhei, percebi que em momentos de cantoria havia uma concentração focada tanto no canto quanto no trabalho. Pedro, quando lhe perguntei se ele gostava de cantar, me respondeu: "nem sempre canto, mas tento sempre ter música; música faz o tempo passar mais rápido."

O musicar é sempre um ato situado e, portanto, local. Se, por um lado, toda pesquisa sobre música seria um estudo do musicar em dada localidade, por outro, estudos conscientemente concebidos como tal buscam chamar atenção para o papel do musicar, seja ele qual for, na articulação do local. Localidades são contextos dinâmicos. São pontos de encontros contínuos entre pessoas, ideias, práticas, tecnologias, objetos que vão convergindo no local ao longo do tempo (Finnegan, 1989). Finnegan aborda a relevância das atividades musicais de pessoas que não são músicos profissionais e enfatiza o fato de que a localidade é fundamental pra compreender o musicar.

O trajeto percorrido por esses não é muito variável. Costumam percorrer ruas determinadas, mas não existe um caminho completamente fixo. No meio do percurso, podem encontrar alguém que tenha material reciclável acumulado em outro caminho e, assim, alterar o itinerário. E, portanto, o local onde se dão esses cantos é dinâmico. O trajeto é fundamental no trabalho do catador e é exatamente neste trajeto que se dão os processos musicais. É fundamental também a compreensão de que esses cantos acontecem intrinsicamente ao trajeto. Acompanhei catadores em galpões de triagem e não percebi aspectos musicais de uma forma tão explícita - não os vi cantando. O trajeto, que se dá por meio do caminhar na maior parte dos casos solitário, abre espaço para cantos e a interação deles com a cidade.

A música, no cotidiano de trabalho desses catadores, para além de um elemento ativo enquanto cantada ou escolhida para se escutar, pode ser vista também como um elemento cênico, uma trilha sonora. Como Denora afirma, música é por definição um meio temporal, e pode flutuar de momento a momento, ou seja, é um meio ideal para formas sociais e corporais. Assim como no cinema, funciona nas cenas da vida real dando ritmo e pulso aos espaços, qualidades temporais com os quais se pode interagir e se adaptar de formas corporais e emocionais. Há uma diferença evidente entre performar uma música ou a música que simplesmente ocupa o espaço social. No cotidiano dos catadores de lixo, a música se dá nas duas formas. Os sons da cidade de São Paulo são muitos, a chamada "poluição sonora" é evidente, principalmente nos centros comerciais, espaços os quais os catadores normalmente ocupam, pois é onde o lixo tem mais valor. Portanto, para além dos relatos que escrevi aqui, e

outros exemplos da pesquisa de cantos de catadores, há também papéis fundamentais nos silêncios que se dão nos trajetos desses trabalhadores e nos sons que a cidade possui.

Há mais de quinhentos mil catadores no Brasil. Nas ruas de São Paulo, mais de vinte cinco mil catadores de material reciclável sobrevivem à margem da cidade. Os catadores, em São Paulo, costumam transitar em ruas, junto aos carros, ônibus e motos, em meio a buzinas. São, em muitos momentos, invisibilizados, assim como silenciados. Já conversei com muitas pessoas sobre os cantos dos catadores, e muitas vezes escutei de muitos que nunca tinham escutado esses trabalhadores cantando. Nesses momentos, me surpreendia, pois pra mim era evidente o tanto que cantavam, o tanto que se relacionavam com a música na cidade. Evidentemente, em meio a tantos sons que existem na cidade, os cantos nem sempre são percebidos. Os catadores cantam em meio ao barulho. Ou silenciam em meio aos sons da cidade. A cidade é som, ruído e silêncio.

Referências

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globaliyation.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BLACKING, John. Music, culture & experience. Chicago, University of Chicago Press, 1995.

COOK, Nicholas. "We're all (ethno)musicologists now". In: STOBART, Henry (org). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Scarecrow Press, 2008.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FELD, Steven. A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, v. 12, n.1, p. 145–171, 2000. URL : http://publicculture.dukejournals.org/content/12/1/145.refs FELD, Steve. "Sound structure as social structure". In *Ethnomusicology,* 28 (3), 1984.

FINNEGAN, Ruth. The Hidden Musicians: Music Making in an english town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GENTILE, J.M. Os sons que vendem: o recurso sonoro no comercio de São Paulo. 3 Encontro de Musica e Midia, 2007.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. *Etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo, EDUSP, 2006.

MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo" . In Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp: 399-422.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". *In Revista de Antropologia.* São Paulo, USP, v. 44, n.1, 2001.

SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?", em Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música.* In *Cadernos de Campo,* São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* Cambrige, Cambridge University Press, 1987.

SMALL, Christopher. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STOKES, M. Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination.

SANTOS, F.C. Por uma escuta nomade: a musica das ruas. São Paulo: EDUC, FAPESP, 2002.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation.* Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM PORTO ALEGRE: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA DA MEMÓRIA

Paulo F. Parada
paulinhoparada@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Esta comunicação aborda a construção de uma "etnomusicologia da memória" (Shelemay, 1998), articulando esta fundamentação teórico-metodológica com a etnografia que desenvolvo. Considero o contexto local da cidade de Porto Alegre, músicos que tocam ou tocaram na noite e que hoje têm acima de sessenta anos de idade, pertencendo ao que chamamos de "velha guarda musical" – termo sugerido por eles para nomeá-los enquanto grupo de pessoas. Esses músicos frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul e Casa do Artista Rio-grandense, dentre outros espaços de convivência, como bares da cidade, rodas de conversa e música, etc. Procuro debater o esquecimento social em que se encontram alguns músicos locais, utilizando conceitos de autores da etnomusicologia, como cosmopolitismo musical e intimidade musical (Feld, 2012). Os resultados parciais, incluem a reconstituição da obra e trajetória desses músicos, proporcionando retornos colaborativos através de ações sociais: a assessoria em relação aos direitos autorais e registros de composições, inserção da obra desses músicos no ciberespaço, difusão de suas composições, fonogramas e nomes nos meios de comunicação locais, dentre outros.

Palavras-chave: Etnomusicologia da Memória; Porto Alegre; Velha Guarda Musical.

Abstract: This text looks at a construction of a "ethnomusicology of memory" (Shelemay, 1998), relating this theoretical/methodological foundation with the ethnography that I propose. I consider the local context of the city of Porto Alegre, musicians who play in the night and are now over sixty years of age, belonging to what we call "velha guarda musical" – a term suggested by these musicians. These musicians attend the Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul e Casa do Artista Rio-grandense, among other spaces, such as bars in the city. I try to discuss the social oblivion in which some local musicians are found, using concepts of authors of ethnomusicology, such as musical cosmopolitanism and musical intimacy (Feld, 2012). Partial results include the reconstitution of the work and trajectory of these musicians, providing collaborative returns through social actions: advice on copyright and recording of compositions, insertion of the work of these musicians into cyberspace, dissemination of their compositions, phonograms and her names in the local mass media, among others.

Keywords: Ethnomusicology of Memory; Porto Alegre; Velha Guarda Musical.

Introdução

No presente texto, pretendo abordar algumas perspectivas sobre a construção de uma "etnomusicologia da memória" (Shelemay, 1998, p. 212). Esse conceito é apresentado pela etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay, em sua obra *Let Jasmine Rain Down, Song and Remembrance among Syrian Jews*. Estou interessado nos possíveis desdobramentos que essa abordagem possa engendrar no estudo que desenvolvo sobre os músicos "da noite de Porto

Alegre" que, de alguma forma, fazem parte da "velha guarda"[30] da música local e frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, Casa do Artista Rio-grandense e outros espaços de encontro na cidade[31].

Pensando na realidade de Porto Alegre, através da escrita desta comunicação, quero provocar perspectivas de unidade entre a teoria e a prática etnográfica de nossa disciplina, tentando construir uma etnomusicologia da memória que se ocupa do contexto local e que tenha uma ética dialógica/colaborativa, possibilitando ações sociais que contemplam os colaboradores da pesquisa. Essa perspectiva política de ação implica na seguinte pergunta que gostaria de responder: como a etnomusicologia da memória engloba ou não (ou pode fazê-lo) os temas de "cidadania e participação", propostos pelo VIII Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia? De forma autocrítica, partindo de minha experiência etnográfica e das construções teórico-metodológicas que desenvolvo na minha dissertação de mestrado em Etnomusicologia (PPGMUS UFRGS), *Nós da Noite: Memória e Esquecimento sobre a Velha Guarda Musical de Porto Alegre*, apontarei caminhos, confluências e respostas para essa pergunta.

Por uma etnomusicologia da memória

A pesquisa de Shelemay (1998) sobre a música dos judeus sírios que se encontram em Nova Iorque está ligada às lembranças: é, sobretudo, uma etnografia que trata da memória.

Mas como relacionar essa realidade de migrantes sírios com a etnomusicologia da memória que posso desenvolver em Porto Alegre? Como transpor – se é que é possível empreender essa flexibilização – o pensamento de Shelemay, posto que seu estudo deu-se sobre pessoas muito diferentes das que eu estudo? O que os judeus sírios que estão radicados em Nova Iorque podem ter em comum com a "velha guarda" musical de Porto Alegre?

Acredito que o enunciado "etnomusicologia da memória" já apresenta algumas soluções. O estudo que desenvolvo é uma pesquisa etnomusicológica que leva em conta o método etnográfico. Esse é o primeiro ponto em comum que, apesar de ser um pressuposto para meu trabalho. O segundo ponto relacional é a palavra "memória": os sujeitos de ambas

[30] Entendemos por "velha guarda" os componentes antigos de um determinado grupo. Essa denominação é comum em escolas de samba e foi sugerida pelos interlocutores desta pesquisa.

[31] O Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul surgiu com a Fundação do Centro Musical em 1920 em Porto Alegre e, no ano de 1941 passou a ser Sindicato dos Músicos em esfera municipal. Em 1985 o Sindicato torna-se estadual. Atualmente Silfarnei Alves (violonista nascido em 1956) é presidente do Sindicato e, segundo sua perspectiva, uma das principais lutas atuais do Sindicato é aposentar os músicos mais velhos que precisam desse direito. Já a Casa do Artista Rio-grandense, instituição de 1949, é localizada na rua Anchieta, bairro Glória de Porto Alegre, construída em 1960. Residem na casa artistas de idade avançada que estão em dificuldades financeiras. A instituição é independente e, sem fins lucrativos, sobrevive de doações. Em 2016, presenciei saraus na Casa do Artista, organizado e feito por artistas do Sindicato.

as pesquisas manifestam suas lembranças e histórias através do fazer musical. A autora não define de forma fechada o que é a sua etnomusicologia da memória: esse não é seu objetivo. Compreendo que, antes de traçar limites e estabelecer fronteiras para delinear o que essa abordagem é exatamente, ela procura deixar portas abertas para novos entendimentos aplicados em diferentes contextos. Entendo que não está estabelecido o que é essa etnomusicologia da memória e cabe ao etnomusicólogo fazer a construção necessária, aplicada em seu contexto local.

A etnomusicóloga brasileira, Suzel Reily, em *A música e a prática da memória - uma abordagem etnomusicológica* (2014), discute perspectivas de alguns estudos que visam compreender as relações entre música e memória. Ela afirma que "sem memória não poderíamos fazer música" e "uma performance só existe no tempo e no espaço; logo existe num contexto social" (Ibidem, p. 1). Portanto, Reily infere que: "A memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram" (Ibidem, p. 2). Compreendo, assim, que toda a memória musical trás consigo seu contexto social – que é coletivo (pode representar a memória de determinado grupo) e individual (lembrado por um sujeito que vivenciou determinado momento).

Reily nos apresenta reflexões sobre as relações entre música e memória no contexto da etnomusicologia: "Nas últimas décadas, a etnomusicologia tem se voltado cada vez mais para a documentação da relação entre música e memória, privilegiando o estudo do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas" (2014, p.2). Expondo uma experiência pessoal sobre música e memória em fatos de sua vida, na relação entre a autora e seu pai, Reily exemplifica o que é memória contextual através de *flashes* que provocam lembranças por meio do impacto afetivo que a música incide sobre nossa memória. Essas lembranças de Suzel Reily desencadeiam vínculos afetivos e, em suas palavras: "demarcam uma ligação entre meu pai e eu, que engloba diversos passados de nossas biografias" (Ibidem, p. 7).

Essa abordagem autobiográfica é presente na "antropologia da experiência" de Turner e Bruner (1986). Para fazermos uma etnografia coerente com uma abordagem antropológica – pois acredito que o principal empréstimo à área foi o método etnográfico –, devemos levar em consideração que "a relação entre experiência e suas expressões é sempre problemática e uma das áreas de pesquisa mais importantes na antropologia da experiência" (1986, p. 6). Penso que uma das possíveis expressões de nossa experiência, de nossa biografia, é o fazer musical. A experiência, pensada através do olhar da antropologia da experiência, engloba esferas da memória, evocando lembranças: a experiência do "presente sempre leva em conta o passado e antecipa o futuro" (Ibidem, p. 8). Experiência e expressão fazem parte desse viés

autobiográfico da memória contextual e das relações entre música e memória: portanto, uma etnomusicologia da memória poderá levar em conta a antropologia da experiência.

Memória e Cosmopolitismo Musical

Para entender a experiência de músicos urbanos e de idade avançada da cidade de Porto Alegre lanço mão de dois conceitos úteis à reflexão: cosmopolitismo e intimidade musical.

O conceito de cosmopolitismo que trago aqui é de Steven Feld, de seu livro *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five musical years in Ghana* (2012). No livro de Feld, sua abordagem está concentrada nos músicos que tocam jazz em Accra, capital de Gana. Ele escreve (2012, p. 2): "sobre o cosmopolitismo jazzístico como intimidade musical".

Já o termo "Intimidade musical", vem sendo utilizado amplamente por etnomusicólogos em estudos realizados em diferentes partes do mundo. Mas, afinal, o que é intimidade musical? Para entendê-lo melhor, acredito que se faz necessário olhar para o trabalho de outro etnomusicólogo, Martin Stokes, no livro *The Republic of Love, Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* (2010). Nessa obra ele estuda a música popular turca, cantores que têm sua vida pública enraizada na história do país, artistas que provoca(ra)m certa nostalgia e comoção sentimental em seu público. Para exemplificar em números a audiência desses artistas turcos (Orhan Gencebay, Zeki Muren e Sezen Aksu), seus vídeos no *youtube* têm dezenas de milhões de visualizações. A história da Turquia, permeada por governos autoritários e pelo golpe militar, provoca sensibilidades em sua população, que enxerga seus artistas como sendo parte dramática de suas próprias histórias, relacionando "ansiedades [e] suas implicações com o autoritarismo político" (2010, p. 187). Assim, o autor compara esse fenômeno de "melancolia, nostalgia, imaginação urbana e luta por uma modernidade nacional" (Idem, p. 187) com outras músicas do mundo, como o tango argentino e o sertanejo brasileiro. Em síntese: a população de um determinado local fica mais sensível às emoções provocadas pela música de personagens artistas em um momento de governos autoritários e de repressão política, criando uma intimidade cultura/musical com alguns segmentos ou vertentes artísticas. Dentro dessa intimidade, a história de vida do ouvinte se confunde com a música do artista: a memória é evocada por músicas que lembram emoções e momentos de tensão e afeto, criando um vínculo entre a canção e a vida de quem a escuta. Entendo que esse vínculo só é possível através da memória, por meio da ligação entre o presente, o passado e o desejo por um futuro melhor.

Percorrendo esse caminho reflexivo, podemos entender cosmopolitismo musical e

suas relações com intimidade musical/cultural. Feld sugere "que o cosmopolitismo jazzístico em Accra é sobre *histórias* [grifo meu] ouvidas, ecoadas, e soadas" (2012, p. 49). Para ele "o rótulo de cosmopolita implica uma capacidade de estar à vontade em muitos lugares" (Ibidem, p. 53). Esse "estar à vontade", ouvindo e tocando "histórias" sugere, em meu entendimento, que essa capacidade de conforto "em muitos lugares" e pertencimento para com uma realidade local, é o próprio resultado das relações entre cosmopolitismo e intimidade musical/cultural: conexões que dependem da memória para ocorrerem.

Alguns dos interlocutores de Feld saíram de Gana, na África, para tocar jazz nos Estados Unidos. Essa situação causou conflitos, pois esta experiência possui múltiplos significados, dado a relação e o sentimento de desapropriação da intimidade cultural/musical que a desambientação pode provocar. Entendo que isso faz parte do cosmopolitismo musical: "cosmo" como uma visão do todo e "politismo" da relação política de forças/interesses que nos impulsionam e nos oprimem. A cosmopolítica de Feld em Gana não é a mesma que ocorre em Porto Alegre: é necessário olhar para o contexto local e perceber como a memóra musical coletiva está ligada à intimidade cultural.

Contexto local: Cosmopolitismo, Memória e Música Popular em Porto Alegre

Pensando na aplicação desses conceitos na realidade local e na prática de minha pesquisa, que inclue também o esquecimento musical, procurarei articular de forma sintética as ideias expostas aqui.

Para a maioria dos músicos do Sindicato, a grande figura local que desencadeou o interesse e a construção da memória musical de Porto Alegre, foi Lupicínio Rodrigues. Ele nasceu em 1914 e faleceu em 1974, e foi um dos poucos compositores locais que teve repercussão nacional, principalmente no eixo Rio-São Paulo na primeira metade do século XX. Também, é autor do hino do clube de futebol Grêmio Porto- Alegrense, fato que promove grande repercussão em torno de seu nome, pois são milhões de torcedores espalhados pelo mundo. Quando Lupicínio faleceu, suas músicas já eram consagradas e gravadas por grandes nomes da Música Popular Brasileira. Segundo Silfarnei Alves, presidente do Sindicato dos Músicos em uma comunicação pessoal, Lupicínio provoca, até hoje, a contratação de muitos músicos em casas noturnas, pois existe na cidade uma tradição em fazer releituras de seu repertório, revivendo e recriando a atmosfera boêmia de Porto Alegre do passado. Alguns de meus interlocutores tocaram ao lado de Lupicínio e conviveram profissionalmente com ele, como é o caso de Valtinho do Pandeiro (que faleceu um mês após fazermos uma entrevista em 2016) e Plauto Cruz. Outros, segundo as palavras do músico

Durque Costa Cigano, se encontram numa "era pós-Lupicínio", iniciando suas atividades musicais profissionais nos anos setenta, década da morte de Lupicínio. Hoje, esses profissionais da música da era pós-Lupicínio, têm por volta de sessenta anos de idade, e são eles: Silfarnei Alves, Durque Costa Cigano e Jô de Souza, entre outros. Alguns, como: Sabiá (Juvêncio Rodrigues), Zé Carlos, Luiza Hellena e Roberto Moraes, tocaram na noite de Porto Alegre na mesma época em que Lupicínio frequentava os bares da cidade, essas pessoas têm hoje entre setenta e oitenta anos de idade. Sabemos que o trabalho de músico de casa noturna é desgastante, além dos artistas terem que investir constantemente em seus instrumentos, ganhando pouco dinheiro e dormindo de forma debilitada, muitas vezes têm que trabalhar durante o dia para poderem pagar suas contas e sustentar sua família. Essa luta pela sobrevivência, além do perigo de trabalhar na noite em uma Porto Alegre, que hoje está permeada pela violência urbana, desencadeia desgastes físicos e emocionais, tornando vulnerável a saúde e a estabilidade financeira desses músicos noturnos.

Foto da sala de entrada do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul.
Da esquerda para direita, Silfarnei Alves, Sabiá (Juvêncio Rodrigues), Pedro Lara e Jô de Souza.

Na música de Lupicínio e naquilo que ele chamou de música de "dor de cotovelo", existe uma memória coletiva que lembra com intimidade musical/cultural o contexto urbano de Porto Alegre a partir de um imaginário permeado de nostalgia sobre os bares, cabarés e paixões noturnas do século XX. Mesmo o público de apreciadores da música feita em Porto Alegre, fala de Lupicínio como se estivesse falando sobre si. É que a história de Lupicínio é diretamente ligada à história de Porto Alegre e, por isso, é conectada às vidas das pessoas que moram na cidade. Esse imaginário popular local, fenômeno da construção da memória coletiva, é reforçado por programas de televisão, rádio, jornais e livros lançados por escritores

locais. O cosmopolitismo musical de Porto Alegre é instigado pelas memórias do século XX na construção de uma nova música, feita por jovens músicos que evocam as canções feitas por Lupicínio e que reverenciam compositores locais e do eixo Rio-São Paulo. Esta construção provoca o estereótipo romanesco de um "cidadão boêmio", que sofre por suas paixões perdidas e tem orgulho de frequentar os bares de sua cidade, de viver onde nasceu e pertencer ao seu clã.

Ainda, sobre a experiência musical local, existe um sentimento ambiguo que paira no ar: de um lado, o orgulho pelo pertencimento local e de suas heranças do passado, e de outro, uma espécie de mitificação sobre os músicos do eixo Rio-São Paulo e a música feita por eles. Entre os interlocutores músicos, ainda que a música daqui seja glorificada como algo singular, múltipla (portanto, cosmopolita) por dialogar com a tradição nativista/ regionalista, o tango, o bolero e diversas ramificações do samba e do choro, o Rio de Janeiro é visto como um paraíso perdido, lócus de uma atuação profissional idílica. Muitas vezes presenciei velhos músicos locais aconselhando jovens a mudarem-se para o eixo Rio-São Paulo. Uma interlocutora de minha pesquisa, cantora de quase sessenta anos de idade, em uma conversa informal que tivemos, lamentava que "os músicos daqui não estudam, são analfabetos. Enquanto os do Rio de Janeiro leem partitura, isso é fundamental". Tomando distância desse depoimento, penso que o problema não está em ler ou não partitura, porém que Porto Alegre se encontra, acredito, à margem do circuito de produção e disseminação musical, geridos pelos grandes centros da indústria musical do país e do exterior (geograficamente, estamos ao sul do Rio de Janeiro/São Paulo, somos o estado localizado mais ao sul do Brasil, "os últimos"). Em uma realidade na qual muitos músicos têm dificuldade de se aposentar e seguir com suas atividades noturnas, pois estão debilitados pela idade, existe uma espécie de esquecimento social que a memória coletiva impõe às gerações anteriores, e que, muitas vezes, inclusive ignora. Esse é um dos problemas centrais de minha pesquisa.

Teoria e prática: as relações entre memória/esquecimento, cidadania e participação

O cosmopolitismo X localismo musical de Porto Alegre está interligado com a construção de uma memória coletiva e intimidade cultural local. Muitas vezes, creio que essa cosmopolitíca, que articula a dimensão regional/ nacional e internacional, não ajuda os músicos, muito pelo contrário. A mitificação provocada, principalmente, pelos agentes que detém o monopólio dos meios de comunicação de massa, que reforçam o mito de um passado idealizado, Lupicínio Rodrigues, exclui outros nomes que são ou foram agentes importantes da construção da memória local. De forma rara e esparsa, outros cantores/compositores são

lembrados pelos meios de comunicação, como Túlio Piva, Plauto Cruz e Darcy Alves. Outros são completamente esquecidos e acredito que é urgente a desnaturalização desse esquecimento.

Recentemente, escrevemos (Reginaldo Gil Braga e eu) um artigo de título *O Universo Sonoro de Plauto Cruz* (2016), em que reconstituímos parte de sua obra e trajetória em uma etnografia dialógica. Obtivemos o apoio total dos familiares de Plauto que, disponibilizando seus manuscritos para a pesquisa, pretendiam alcançar pessoas interessadas em aprender a música do flautista. Percebemos que, apesar de Plauto ter sua aposentadoria e casa própria, sua idade avançada e saúde frágil provocam desconfortos causados por sua condição e pelos investimentos em cuidados por parte de sua família. Consideramos que Plauto é lembrado com respeito e homenageado algumas vezes durante o ano por amigos e em alguns canais dos meios de comunicação de massa. Mesmo assim, são ações que não manifestam a atenção esperada pelos familiares do flautista, que acreditam que mais ações políticas e de cunho social deveriam ser alavancadas pela classe artística.

Esse é um dos limites em que encontro nesse momento da pesquisa: o fato de eu estar ocupado na coerência entre o que digo (teoria) e minhas ações (prática), nem sempre comove meus colegas, jovens músicos, envolvidos em seus problemas pessoais e na luta pela sobrevivência. Não encontro o apoio esperado e a compreensão dos meandros do esquecimento para agir em conjunto, de forma organizada, participando coletivamente na difusão da obra dos velhos músicos. Não obstante, procuro colocar em prática, as ações sociais que desenvolvo: inserindo no ciberespaço a obra desses músicos, reconstituindo suas trajetórias, assessorando seus familiares (por exemplo, meu conhecimento sobre direitos autorais e registro de composições, contatando as sociedades arrecadadoras quando necessário, divulgando a obra destes músicos no ciberespaço), difusão de suas obras em performances, no meio acadêmico, etc. Apesar disso, mesmo com atenção aos cuidados éticos para empreender uma pesquisa colaborativa e, portanto, dialógica, que contempla os interesses dos colaboradores, muitos dos retornos sociais oriundos desta investigação são ainda inócuos fora da academia, porém são plataformas políticas de cidadania e participação comunitárias válidas e, acredito que, importantes para o desenvolvimento de uma consciência crítica coletiva sobre a relevância de se entender o contexto local e sua construção, valorizando os velhos músicos que foram ou são ainda agentes dessa realidade e estão esquecidos socialmente.

Um violonista que ilustra o esquecimento social em Porto Alegre é Fabrício Rodrigues

Galeano[32]. Apesar de ter tido uma notável trajetória musical em Porto Alegre, integrando o grupo nativista *Açorianos* e tocando ao lado de Túlio Piva, com quem gravou o disco *Gente da Noite*[33] em 1977 (com Túlio Piva, Eneida Martins, Plauto Cruz, Cabeça e Lúcio do Cavaquinho), atualmente é pouco lembrado no meio social em que vivia. Conheci Fabrício quando eu ainda era criança, assistindo suas apresentações no bar *Tom & Tom* (nos anos 90, localizado na Rua José de Alencar, bairro Menino Deus em Porto Alegre) e, em alguns anos depois, desenvolvemos uma forte amizade quando ele residiu por meses na casa de meu avô (Dinarte Rodrigues, foi amigo de Fabrício). Eu o acompanhava durante o dia, pois ele tinha problemas de visão e enxergava muito pouco. Em uma de minhas imersões recentes em campo (no Sarau promovido pelo Sindicato dos Músicos no dia 30-07-2016), na Casa do Artista Rio-Grandense, onde Fabrício residia e passou seus últimos tempos de vida, conheci uma de suas amigas, Haydeé Guedes, cantora que foi sua enfermeira, e que conheceu, na altura, as dificuldades financeiras de Fabrício, dizendo que ele se encontrava sem apoio e contato familiar, e que sofria estigma por ser, nas palavras de Haydeé: "cego, músico e pobre". Segundo ela e pelas informações que pude apurar, Fabrício faleceu no esquecimento social e pouco se sabe sobre sua trajetória e obra.

Fabrício Rodrigues na Casa do Artista Rio-grandense, sem data definida (acreditamos que é pouco tempo antes de seu falecimento em 2006). Foto cedida pelo atual presidente da Casa, Luciano Fernandes.

Palavras finais

[32] Seu nome completo é José Fabrício *Galhano* Rodrigues, nasceu em 24-07-1932 e faleceu em 03-10-2006 (também é conhecido como Fabrício Galeano). Existem vídeos de reuniões informais com os artistas Fabrício Rodrigues, Therezinha Dias, Zé da Terreira e Mário Falcão na Casa do Artista: https://www.youtube.com/watch?v=5XujNF5FnWc. Através do morador da Casa conhecido como Zé da Terreira, descobri um disco gravado pelos falecidos Fabrício Rodrigues e Therezinha Dias que, com a permissão de Zé, inseri no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=gAY6n-Sja-E&list=PLtCV4spEm-8QZiiEnwht0KxUx_wgf2VTS. Chamado *Uma dama e um valet,* contém reinterpretações e duas canções que acreditamos ser da autoria de Fabrício, são elas *Guaíba Ciranda* e *Modinha do Abandono*.

[33] Link para o disco https://www.youtube.com/watch?v=Ythh29mZlOs, acessado em 25-08-2016 às 10h53.

Trouxe aqui, preocupações e abordagens criadas pelo esforço teórico- metodológico da construção de uma etnomusicologia da memória que pode ser aplicada no contexto da etnografia dialógica/colaborativa, contemplando os interesses dos colaboradores, em meu caso a "velha guarda musical" de Porto Alegre.

Espero que ela, e outras reflexões congêneres construam práxis ocupadas em transformar realidades. Que possibilitem ações/reflexões voltadas para etnomusicologias da memória que dêem luz aos esquecimentos, que reflitam sobre suas próprias construções participativas e colaborativas, e no que tange à sociedade que queremos construir.

Referências

BRUNER, Edward M..; TURNER, Victor W. ***The Anthropology of Experience.*** University of Illinois Express, 1986.

FELD, Steven**.** ***Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five musical years in Ghana***. Duke University Express, 2012.

PARADA, Paulo F; BRAGA, Reginaldo Gil**.** ***O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre.*** In: Revista Vortex, v. 4, n.1. Universidade Federal do Paraná: 2016.

REILY, Suzel Ana. ***A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica.*** In: Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. 2014, v. 9, n.1, 2014.

SHELEMAY, Kay Kaufman. ***Let Jasmine Rain Down: Song and remembrance among Syrian Jews***. The University of Chicago Press: Chicago, 1998

STOKES, Martin. ***The Republic of Love, Cultural Intimacy in Turkish Popular Music.*** The University of Chigaco Press: Chicago, 2010.

Da Liga do Funk aos Paredões de Som em Heliópolis – Agências Sociais da Música

Paulo Menotti Del Picchia
Doutorando em antropologia social - PPGAS - FFLCH - USP
menodelpicchia@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta os primeiros resultados de uma trajetória etnográfica que percorre o universo do funk na cidade de São Paulo, investigando a agência social da música nesse gênero tão fundamental para a juventude urbana contemporânea. Esta trajetória está conectada com alguns conceitos importantes da etnomusicologia atual e da antropologia da arte. De um lado, a noção de "musicar" (*musicking)* de Christopher Small que propõem um alargamento das possibilidades de estudar o fazer musical de diferentes grupos sociais; de outro lado, temos a teoria da agência formulada por Alfred Gell, na qual se configura um campo da antropologia da arte atento às agências sociais dos objetos artísticos. Apresento um percurso metodológico que se divide em três momentos etnográficos: as reuniões da Liga do Funk; a observação de práticas criativas dentro do estúdio com dois MCs frequentadores da Liga; a vivência do funk nas ruas nos paredões de som (*sound systems*) de Heliópolis.

Palavras-chave: funk; agência social; paredões de som.

Abstract: This work presents the first results of an ethnographic trajectory that runs through the universe of funk in the city of São Paulo, investigating the social agency of music in this genre so fundamental to contemporary urban youth. This trajectory is connected with some important concepts of current ethnomusicology and the anthropology of art. On the one hand, the notion of "musicking" of Christopher Small that propose an extension of the possibilities of studying the musical making of different social groups; On the other hand, we have the theory of the agency formulated by Alfred Gell, in which a field of the anthropology of the art appears, attentive to the social agencies of the artistic objects. I present a methodological course that is divided into three ethnographic moments: Funk League meetings; The observation of creative practices within the studio with two MCs attending the League; The experience of funk in the streets in the sound systems of Heliópolis.

Keywords: funk; social agency; sound systems.

1. A Liga do Funk: noções de pertencimento em jogo.

"Quem aqui é da Favela?
Quem aqui é favela levanta a mão! O Funk é Favela!!"
(MC Poneis, dia 23/03/2016)

Ouvi essa fala numa de minhas primeiras visitas à Liga do Funk, uma associação de MCs, DJs e produtores musicais que se reúnem semanalmente na Ação Educativa, rua General Jardim, 660, Higienópolis, São Paulo. MC Poneis era uma das pessoas que coordenava a reunião daquele dia. No momento, me encontrava no salão principal do piso térreo da Ação Educativa onde acontecem as reuniões e performances, ao lado de cerca de 20

jovens, na maioria MCs de funk. Todos levantaram os braços. Eu permaneci quieto levemente constrangido por não ser da favela. Não ser da favela significava não ser do funk e ser um estranho naquele espaço. Ser da favela significava, nesse contexto, ser do funk.

> São muitos os nomes: favela, morro, comunidade, periferia, cortiço, mocambo, palafita, vila, jardim. *Poblacione* (Chile), *villa miséria* (Argentina), *cantegril* (Uruguai), *rancho* (Venezuela), *banlieue* (França), guetos e *barrios* (América do Norte), *inner city* (Inglaterra). Por toda parte, seus habitantes experimentam, em algum grau maior ou menor, alguma modalidade de estigma ou preconceito. (Barbosa, 2006:10).

Antonio Rafael Barbosa (2006) se esqueceu de quebrada, outro nome importante pra favela hoje. Quem levantou o braço na Liga do Funk sabe que pertence a uma quebrada, pertence a um grupo social estigmatizado, localizado, delimitado, estereotipado. Se o funk é favela, como MC Poneis dissera, quem não gosta de funk não seria favela mesmo morando num bairro da periferia da cidade? Por outro lado, quem gosta de funk poderia se sentir pertencendo à favela mesmo não morando na periferia? Que favela é essa que MC Poneis apresenta em sua fala? Essas são questões que brotam desse grito de guerra que MC Poneis soltou na reunião da Liga: noções de pertencimento, de localidade e de identidade social associadas ao funk e à favela.

A favela aparece como o local do funk, e o funk seria uma das músicas capazes de agenciar o que é essa localidade. Faz sentido aqui pensar favela como um local alargado que é geográfico, é espacial, mas é também uma estrutura de sentimento (Appadurai, 1996). O som do funk de certa forma transporta esse local para outros locais. No caso da própria Liga do Funk, isso evidencia-se pelo fato das reuniões serem no centro de São Paulo, num bairro de classe média alta onde os MCs são quase estrangeiros dentro de sua própria cidade. É ali, em Higienópolis, que centenas de DJs e MCs e produtores se encontram ao longo do ano para vivenciarem mais o mundo do funk, e para deixarem claro a favela como seu local de pertencimento na cidade.

A Liga foi criada pelo produtor Marcelo Galático e tinha como figuras centrais em 2016, Bruno Ramos, MC Nex, MC Poneis, Laila Almeida, MC Cacau Rocha, MC Diih Pura Calma, MC Gac. É importante datar essas figuras centrais porque existe uma certa rotatividade dentro da Liga. Pude perceber que durante o ano algumas dessas figuras se afastaram, outras surgiram. Marcelo Galático e Bruno Ramos foram os dois que permaneceram o tempo todo desempenhando papéis centrais na Liga ao longo do ano de 2016.

As reuniões começam às 13 horas da tarde e se estendem até às 18 horas. Acontecem sempre às 4as feiras, podendo haver eventos extras em outros dias e horários durante a semana. Assistindo algumas reuniões percebi que existem alguns elementos fixos que destacarei a seguir. 1) O público é formado em sua maioria por jovens MCs (homens e mulheres na faixa dos 20 anos). 2) Sempre tem pelo menos um MC oficial da Liga que guia os encontros, uma espécie de líder ou coordenador. 2) Tem um palco com microfone e um DJ que acompanha os MCs com uma MPC[34]. 3) Sempre tem o momento dos MCs que frequentam subirem no palco cantar funks famosos ou inéditos. 4) Sempre tem uma aula de canto coletiva com o professor Caveira (um jovem roqueiro que é irmão do Bruno Ramos). 5) O MC que coordena sempre fala sobre a conduta dentro do funk, da favela e da música.

As reuniões têm um caráter educativo. O jovem MC frequentador aprende como se comportar dentro do funk, o que significa aprender a segurar no microfone, mexer com o público, empostar a voz, dialogar como MC, dançar e se expressar corporalmente. É um espaço de encontros e troca de experiências. Foi dentro dessas reuniões que conheci dois importantes interlocutores dessa pesquisa: MC Diih Pura Calma e MC Tiiga.

Foto 1: Um jovem MC, segurando o microfone, apresenta um funk de sua autoria na Liga do Funk. No canto esquerdo de camisa azul mais clara MC Poneis coordena o encontro.

[34] MPC é a sigla de "Music Production Center", Centro de Produção Musical. É o instrumento principal dos DJs de funk. Trata-se de uma caixa com botões grandes, "pads", por onde o músico aciona samples e timbres gravados no cartão de memória da unidade. É muito usado em performances ao vivo, mas também dentro de estúdios de gravação. A formação básica de um show ao vivo de Funk é um DJ tocando MPC e um MC cantando no microfone. Com esses dois elementos é possível uma apresentação de funk.

2. Moedas de troca, estúdio, criação e musicalidade.

Todo antropólogo em campo acaba tendo que entender quais moedas de troca têm em suas mãos para conquistar a confiança de interlocutores possíveis para sua pesquisa. Numa viagem que fiz ao noroeste da Amazônia, Alto Rio Negro - para gravar as flautas Jurupari dos Yuhupdeh com meu colega Pedro Lolli[35] - observei como as relações entre pesquisador e indígenas eram permeadas pelo tabaco e pela gasolina. Pedro Lolli sempre tinha que levar grande quantidade de tabaco para a aldeia. Tabaco e gasolina eram duas de suas principais moedas de troca em campo.

Eu desejava me aproximar dos MCs e percebi que o fato de ter um estúdio em casa poderia ser minha primeira moeda de troca com eles. Dessa forma, um percurso que se delineou foi das reuniões de 4a feira na Liga do Funk para dentro do meu estúdio com os dois primeiros MCs com os quais aprofundei relações. Foi na Liga que conheci MC Diih Pura Calma, 25 anos, morador do bairro de Santana na Zona Norte, e MC Tiiga[36], 20 anos, morador do bairro de São Mateus na Zona Leste. Convidei os dois MCs para virem gravar seus funks comigo. Depois de encontra-los no meu estúdio e realizar uma primeira sessão de gravação, onde soltava uma base rítmica de funk e deixava eles cantarem sem falar muita coisa, deixando fluir da forma mais natural possível o jeito que eles cantavam, conversamos que seria interessante trabalhar esse primeiro material sonoro com os DJs que já estavam acostumados a trabalhar com eles. O material sonoro captado no meu estúdio eram os funks "Processo Natural" de MC Diih Pura Calma, e "Calabouço da Ganância" de MC Tiiga. Fui então para estúdios na Zona Norte e Zona Leste nas "quebradas" de MC Diih Pura Calma e MC Tiiga, onde conheci os produtores Kut Mendes e DJ FB.

Tendo como moeda de troca minhas habilidades como músico e produtor musical, pude observar e trocar processos criativos dentro de estúdios com os MCs e Produtores. Tive a chance de exercitar uma espécie de bimusicalidade, pensando no conceito de Mantle Hood (1960) (López, 2006) só que nesse caso de duas vias. Para Mantle Hood, o etnomusicólogo deveria aprender na prática a música da qual deseja falar, mas não necessariamente ensinar a música que se sabe aos seus interlocutores de pesquisa. Logicamente, Hood vem de um contexto da musicologia ocidental tradicional onde os estudos se voltavam para musicalidades distantes e exóticas bastante diferentes da musicalidade ocidental na qual esses pesquisadores

[35] Pedro Lolli é um etnólogo que já trabalha nessa àrea há pelo menos oito anos. Para conhecer mais sobre sua etnografia vale a leitura de "Sopros de Vida e Destruição: Composição e Decomposição de Pessoas" publicado na Revista de Antropologia, vol.56, no. 2, 2013.

[36] É pura coincidência que os dois nomes artísticos desses MCs sejam grafados com dois "is" seguidos: Diih e Tiiga. O nome verdadeiro de Diih é Diego e o nome de Tiiga é Tiago.

eram formados. A bimusicalidade de Hood é um conceito datado, mas acho fundamental a ideia de que existem diferentes musicalidades acontecendo no ambiente urbano contemporâneo.

Guardadas as devidas proporções, acredito haver uma musicalidade típica do funk. Uma musicalidade que se expressa num pensamento musical, numa forma de composição, numa estrutura, numa prática de produção musical específica. Eu observei essa práticas participando, o que nesse caso significou participar tocando junto e misturando à criação desses MCs meu próprio processo criativo. Eu aprendi sobre musicares (Small, 1998) desses MCs e produtores; eles aprenderam sobre o meu. Estou tornando explícito meu percurso etnográfico de antropólogo que é também músico, e explicitando que participei ativamente das gravações como músico, misturando minhas referências com as referências desses MCs e produtores que estava conhecendo. Entretanto, essas misturas de musicalidades não são novidade no funk[37]. Podemos até pensar que a mistura de musicalidades diversas é uma característica de um musicar urbano contemporâneo. Foi uma escolha metodológica me envolver nas gravações e poder falar de aspectos que me chamaram a atenção, justamente por serem diferentes de outros processos criativos musicais que já pude observar (Del Picchia, 2013). A seguir, vou enumerar pontos importantes que observei dessas práticas criativas dentro de estúdio, práticas que fazem parte de um fazer musical (Blacking, 2007) do funk[38].

1) Os MCs criam as melodias e letras sem acompanhamento harmônico, tendo como referência central a célula rítmica básica do funk, uma célula bem específica e que tem até um BPM específico, 130 batidas por minuto (Palombini, 2008 e 2014).

2) As linhas melódicas delineiam possíveis harmonias, mas o pensamento musical dos MCs e DJs dentro de estúdio se expressa mais em termos melódicos e rítmicos.

---

[37] Um exemplo desse tipo de mistura de musicalidades é a versão em forró do funk "Olha e Explosão" do MC Kevinho, gravada pelo astro do forró e do brega, Wesley Safadão. As misturas de ritmos, gêneros e estilos musicais já estão acontecendo num volume intenso há tempos. Talvez seja interessante pensar em multi-musicalidades para uma análise de todo tipo de música popular urbana contemporânea. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=DUZM0ux60-Q

[38] Antes de prosseguir quero compartilhar com o leitor uma dúvida conceitual que me acompanha nesse momento da pesquisa. Estou lidando com três conceitos de autores e momentos diversos, mas que são todos os três sedutores para o pesquisador que deseja entender as complexidades da música e da vida social que produz essa música. Estou aqui propositalmente usando o conceito de "musicar" de Cristopher Small, o de "Fazer Musical" bastante explorado por John Blacking, e o de "bimusicalidade" de Mantle Hood (que logicamente pressupõem a ideia de que existem "musicalidades" diversas espalhadas pelo globo). São três visões diferentes que pensam a música como um fenômeno social complexo que envolve aspectos extras-sonoros em sua descrição e análise. Não vou propor uma resolução conceitual nesse texto, vou manter essas três vias em aberto como possibilidades analíticas da pesquisa.

3) Tanto Kut Mendes quanto DJ FB usam bastante as ferramentas de edição musical de corte e colagem. Eles recortam instrumentos, timbres, ruídos e vão colando ao longo da faixa formando o arranjo do funk.

4) Tanto MCs quanto produtores aprenderam música praticando, ou seja, ouvindo muitas referências, principalmente pela internet em vídeos de *YouTube*. A internet é uma ferramenta fundamental de aprendizado técnico-musical.

5) A presença dos graves fortes é marcante e foi um dos pontos destacados pelos dois produtores quando ouviram o material que eu havia gravado no meu estúdio. Eu não havia ressaltado os graves do jeito "Funk".

Esse último ponto a respeito dos graves acho fundamental na musicalidade do funk, porque se conecta à vida social que estou tendo a oportunidade de observar, no bairro de Heliópolis, em São Paulo. Só consegui entender melhor a importância das frequências graves na mixagem que DJ FB propôs para o funk de MC Tiiga, quando passei a viver em Heliópolis e presenciar os paredões de som na rua e os alto falantes potentes acoplados nas traseiras de muitos carros dos moradores.

3. Conclusão: Pensando a vida social através do Paredão de Som

"Mano eu deixo os graves estourarem mesmo, porque senão não toca nos carros, senão a galera não toca no fluxo. Tem que bombar o grave!!"
(DJ FB, comentando a mixagem dos *kicks*[39] na produção do funk "Calabouço da Ganância" de MC Tiiga, dia 30/11/2016)

Essa fala de DJ FB revela alguns aspectos do que poderíamos chamar de uma rede sócio-técnica (Latour, 2009 e 2012) musical. DJ FB deixa que seu processo técnico musical de mixagem dentro do estúdio seja influenciado diretamente pela forma como as pessoas estão ouvindo o funk. Ele sabe das dinâmicas dos fluxos e das dinâmicas dos paredões de som que ocupam as ruas das periferias da cidade. Em Heliópolis, são dezenas de paredões de som em alto volume todos os finais de semana[40]. A dinâmica dos paredões de som é bem diferente das dinâmicas dos bailes funk (Viana, 1987).

[39] Kick é a palavra inglesa para chute. Na música, kick normalmente é termo para o bumbo da bateria, que é a peça mais grave e normalmente é tocada com um pedal no pé. O baterista "chuta" o bumbo com o pedal, por isso kick. Na produção musical do funk, kick é toda e qualquer peça percussiva grave, que ocupe as frequências mais graves.

[40] Eles tocam além do funk, muito forró eletrônico, ritmo preferido de grande parte dos moradores imigrantes nordestinos. A presença nordestina no bairro é fortíssima. O forró eletrônico expressa essa força nordestina do bairro. Lembrei aqui da noção de "comunidade musical" (SHELEMAY, 2011) como uma comunidade onde a música agencia a permanência e manutenção dos laços sociais, em especial em situações de migração.

Foto 2: Paredão de Som "Samuca" na Rua dos Esportes, Heliópolis, 04/03/2017.

Inspirado no livro "*Thinking Through Things: Theorising artefacts ethnographically"* (Henare, Holbraad e Wastell, 2007), proponho uma reflexão a partir do objeto "Paredão Sonoro". Os alto-falantes são objetos importantíssimos da vida social de Heliópolis. Para falar numa linguagem latouriana, pode-se dizer que são não-humanos que agenciam eventos e relações fundamentais dentro desse musicar. São objetos sonoros que se tornam sujeitos de grandes eventos sociais. É notória a importância dos equipamentos de som. Numa simples caminhada pelas ruas é fácil se deparar com potentes equipamentos sonoros, envoltos em luzes cintilantes, pintados cuidadosamente. Alguns paredões de som possuem até nomes. O simples ato de nomear um paredão sonoro já nos revela o quanto são carregados de agência.

Sábado, dia 04/03/2017, por exemplo, o paredão "Samuca" foi colocado na na Rua dos Esportes, bem em frente ao quarto onde estou hospedado. O som começou às 18 horas da tarde e se estendeu até um camburão da polícia passar lá pelas duas da madrugada. Segundo os comentários das pessoas na rua, a polícia já jogara bombas de efeito moral para dispersar os paredões de som, por isso eles desligaram tudo rapidamente. O responsável pelo "Samuca" nessa noite era o jovem Emerson, 21 anos, dono de um bar junto com sua mãe Dona Érica, 40 anos. Segundo Emerson me informou, ele emprestou o paredão de seu amigo João Dantas, jovem montador de equipamentos sonoros importante referência dos paredões de Heliópolis, para ajudar a melhorar o consumo em seu bar.

A conta de Emerson é simples: paredão sonoro = som alto = funk e forró eletrônico nas ruas = aglomeração de jovens na noite dispostos a consumir no bar. Essa é uma agência social fundamental do funk em Heliópolis, produzir aglomerações de jovens aumentando o consumo de bebidas nos bares locais. Muitos dos donos de bar em Heliópolis utilizam esse artifício do paredão sonoro para incrementar suas vendas. Se pensarmos o material sonoro do funk tocado nos paredões de som como obras de arte musicais, podemos analisar os agenciamentos dessa música utilizando o arcabouço teórico de Alfred Gell (1998, 1999).

Segundo Alfred Gell, a antropologia da arte deveria descrever de que forma a arte produz eventos, ou seja, de que forma o contato com as obras de arte transforma a vida das pessoas ao seu redor. O funk na rua é um agente social. Para entender sua agência, temos que entender toda essa rede sócio-técnica que envolve paredão de som, donos de bar, juventude, consumo de bebidas alcoólicas, tempo de lazer nos finais de semana, sexualidades, pertencimento, localidade. Os próximos passos dessa pesquisa passam pelo aprofundamento da análise dessa rede sócio-técnica do funk.

Nossa conta fica mais complexa no caso dos equipamentos sonoros dos carros. O dono do carro normalmente não está vendendo bebida como Emerson que tinha essa motivação bem clara. Ele está ali pela diversão, pela festa, pela música em si? Talvez exista um jogo de sedução sexual por trás do som potente? Talvez seja a possibilidade de extravasar sonoramente as tensões acumuladas durante a semana? Essas são ainda puras conjecturas, palpites de um antropólogo musical em campo se deparando com uma espécie de culto aos alto-falantes (e auto-falantes). Ainda não tenho dados etnográficos para poder elaborar uma reflexão sobre as motivações que levam diversas pessoas a investirem tempo e dinheiro em poderosos equipamentos sonoros. Já fui informado que muitas vezes o valor do som é maior do que o valor de venda do próprio carro. Termino esse texto com essa curiosidade sobre os sons dos carros para um próximo passo da etnografia do funk em São Paulo, em especial pelos fluxos de Heliópolis, na rua conhecida como Babaloo.

Referências

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

BARBOSA, Antônio Rafael. "Humanidade por excesso e as linhas de fuga que se abrem para o gueto". In: *Revista Sexta Feira.* No. 8. Dossiê Periferia. São Paulo, 2006.

BLACKING, John. “Música, Cultura e Experiência”. In: *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, São Paulo, 2007.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação.* Dissertação de Mestrado, FFLCH - USP. São Paulo, 2013.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press Inc., 1998.

GELL, Alfred, "The Thecnology of Enchantment and The Enchantment of Thecnology*"* In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams* by Alfred Gell, London, Athlone, 1999.

HENARE, Armiria, HOLBRAAD, Martin & WASTELL, Sari, *Thinking Through Things: Theorising artefacts ethnographically,* New York, Routledge, 2007.

HOOD, Mantle. "The challenge of bimusicality". *Ethnomusicology.* Vol. 4, No. 2. p. 55-59, 1960.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LOLLI, Pedro. "Sopros de Vida e Destruição: Composição e Decomposição de Pessoas". In: *Revista de Antropologia*. Vol.56. No. 2. São Paulo, 2013.

LÓPEZ, Bernardo E.R. *Bimusicalidade A Força Cultural do Corpo e das Emoções*. Comunicação científica apresentada no III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. São Paulo. SESC Pinheiros. Novembro, 2006.

PALOMBINI, Carlos. *Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca.* Seminário Música Ciência e Tecnologia. Eca USP, São Paulo, 2008.

PALOMBINI, Carlos. *Notas Sobre Funk.* Disponível em www.proibidao.org. 2014.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music". In: *Journal of the Americam Musicological Society*, v 64, n.2, 2011.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

VIANNA. Hermano. *O Baile Funk Carioca*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

A TRANSCRIÇÃO MUSICAL COMO EXERCÍCIO EPISTEMOLÓGICO: REFLEXÕES ACERCA DO USO DESSA FERRAMENTA EM PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE O CHORO

Paulo Vinícius Amado
paulinhoamado@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O uso da transcrição musical divide opiniões em meio aos etnomusicólogos. Considerando a pertinência dos questionamentos e da reflexão a respeito disso, o texto registra argumentos tratando não somente do produto transcrito, mas do processo de transcrever, na via dialógica entre o ouvir, o escrever, o ler, e mesmo um às vezes pretendido (re) fazer soar; todas estas etapas atinentes à pesquisa em música e, em especial, na etnomusicologia. O conhecimento que se constrói numa empreitada de transcrição, segundo se cogita, extrapola a resposta escrita direta a uma dada emanação sonora; e, num exercício do fazer e do pensar – em práxis – devem-se incitar novas e diferentes indagações acerca, primeiramente, das características intrínsecas e expressivas daquela manifestação musical em cuidado e, depois, sobre a maneira de se empreender contatos com esta música ao longo de um estudo. As ponderações daqui inserem-se no âmbito da estruturação teórico-metodológica de uma pesquisa de doutorado, de viés etnomusicológico, dedicada à música do Choro e às práticas e discursos de seus executantes na cidade de Belo Horizonte.

Palavras-chave: Transcrição musical, Etnomusicologia, Choro.

Abstract: The use of musical transcription divides opinions among the ethnomusicologists. Considering the pertinence and importance of the questions and the reflection on this, the text registers some arguments dealing not only with the transcribed product, but also with the process of transcribing, in the dialogical way between listening, writing, read, and even sometimes intended (re) sounding; all these stages pertaining to the practice of the music research, and, especially, in the ethnomusicology. The knowledge that is constructed in a transcription process, according to one's mind, extrapolate a "direct" written response to a given sound emanation; and, in an exercise of thinking and doing - in praxis - should stimulate new and different inquiries on, first, the intrinsic and expressive characteristics in that musical manifestation that is taken care of and, later, on the way to make the contacts with such music throughout of a study. The weightings here are part of the initial theoretical and methodological structuring of a doctoral research, with an ethnomusicological bias, dedicated to Choro music and to the practices and discourses of its performers in Belo Horizonte.

Keywords: Musical transcription; Ethnomusicology; Choro (Brazilian music).

Abertura

Os primeiros pontos que se pretendem tratar, nestes parágrafos iniciais, se apresentam e se desenvolvem a partir de argumentos um tanto semelhantes aos trazidos no seguinte trecho:

> A representação visual do som tem sido um importante recurso no processo de aproximação e análise de contextos musicais diferenciados em pesquisas

> etnomusicológicas A transcrição musical, no entanto, foi sempre amplamente questionada, defendida e combatida, ao longo da história dessas pesquisas. Por um lado, o exercício em si da transcrição pode ser um meio de reflexão acerca do universo musical em estudo e de reconhecimento de detalhes da execução, possibilitando uma atenção concentrada e disciplinada na própria música. Além disso, a forma visual permite uma apreensão global de estruturas. Por outro, a utilização mais frequente do sistema de notação desenvolvido pela música europeia é questionada em função das limitações impostas pela hierarquia de valores musicais que contempla – alturas e ritmos; pela maneira particular com que esse sistema divide o contínuo temporal e o das frequências, o que provoca, muitas vezes, o ajuste do que é percebido a essa forma de articulação; e pela diferença na sua função, sobretudo prescritiva, em se comparando com a função descritiva da notação etnomusicológica. Seu uso, portanto, foi considerado etnocêntrico na medida em que reduz e traduz o fenômeno sonoro à luz da concepção musical que fundamentou esse sistema de notação. (Lucas, 2001, p. 231).

Os expedientes de transcrição musical, sobretudo em trabalhos etnomusicológicos, são reiteradamente problematizados por alguns estudiosos (Nettl, 2005 e Chada, 2012). Os mais receosos acerca deste tipo de aproximação argumentam que trabalhos assim derivariam ainda de uma Musicologia Comparada, de paradigma adleriano[41], onde o método servia, sobremaneira, como subsídio aos pressupostos positivistas e evolucionistas: uma matriz de estudos que somente depois de décadas de reconsiderações filosófico-metodológicas permitiria, de fato, surgir a Etnomusicologia.

Já os defensores do uso de ferramentas de registro escrito, incluindo aquelas vinculadas de algum modo à escrita da música convencional – ou da partitura e grafismos derivados, com bulas adicionais – argumentam que o seu não uso implicaria, muitas vezes, um trabalho que seria mais de Antropologia do que de estudo da Música: há os que defendem, pois, a utilização dessa ferramenta, atrelada à análise, como essencial no contato com universos musicais diversos (Piedade, 2011 e Menezes Bastos, 1996). A questão, assim, leva a pensar na necessidade dum paradigma de pesquisa que fosse "além de uma Antropologia sem música e de uma Musicologia sem Homem" (Menezes Bastos, 2014, p. 49).

[41] O termo se refere a Guido Adler (1855-1941), musicólogo austríaco tomado como o delimitador do campo de estudos da Musicologia Comparada, distinta, por exemplo, da Musicologia Histórica ou do ramo de uma Estética da Música. Costuma-se argumentar que, historicamente, foi da Musicologia Comparada, em voga desde a virada do século XIX para o XX, que derivou a Etnomusicologia, somente entre as décadas de 1960 e 1970. Mais detalhes dessa caminhada histórica da disciplina nos textos de Pinto, 2004 e de Menezes Bastos, 2014. Já sobre o Positivismo e o Evolucionismo, grosso modo, diz-se que são vertentes do pensar sociológico e antropológico, respectivamente, em voga no início do século XX. Embora distintos em muitos pontos, e cada um contando com literatura própria, num resumo pode-se inferir que ambas correntes de pensamento faziam crer que as culturas diversas do mundo tendiam a caminhar num mesmo rumo para tecer suas organizações e desenvolvimento cognoscente, racional, tecnológico e artístico-cultural: daí a perspectiva de compara-las e desvendar os estágios anteriores da "evolução" do homem europeu do pós-revolução industrial. Sobre o uso de partituras nessa concepção musicológica comparada, como pensada à época, na verve positivista e evolucionista, pode-se mesmo obstar o quanto camufla algum eurocentrismo.

Como alternativa a tais prerrogativas, anotem-se algumas opiniões menos cingidas (Araújo, 1999; Lucas, 2001; Sandroni, 2001), apontando para a possibilidade de a transcrição servir, sim, metodologicamente; porém, numa construção de trabalhos em que dialoguem, horizontalmente, o seu procedimento – algum registro do que se apreende duma realidade sonora em atenção – com as outras maneiras de estudo dos elementos pertinentes ao contexto músico-cultural em questão. Além disso, é sempre importante conciliar esse primeiro diálogo com apontamentos vindos da reflexão crítica sobre as práticas de pesquisa e, de novo, sobre a própria razão de ser do procedimento de transcrever música – levando em conta que uma "transcrição [...] em si pode ser considerada uma forma de análise" (Chada, 2012, p. 04) ou "um ato de interpretação" (Ribeiro, S/A, p. 01).

O contexto próximo de pesquisa

A consideração da transcrição como possível ferramenta se insere na esfera das alternativas metodológicas para o estudo da música dos chorões de Belo Horizonte, em empreitada de continuidade de pesquisa iniciada à época do mestrado (Amado, 2014), e que, atualmente, ainda repercute em indagações que motivaram adentrar em nova etapa de investigação. Consta, pois, como proposta de pesquisa de doutorado, em resumo:

> A partir da experiência no cenário do Choro na capital mineira constata-se, entre os próprios chorões, a utilização dos termos "tradicional" e "contemporâneo" descrevendo e distinguindo o seu fazer musical: aponta-se, portanto, para a ideia dum "Choro tradicional" e, de outra feita, de um "Choro contemporâneo". A realidade atual de Belo Horizonte – chamada ultimamente de "capital do Choro" no Brasil – faz pensar, primeiramente, sobre uma quase inerente diversificação dessa prática musical conforme as especificidades dos vários locais citadinos onde ela é cultivada. A extensão de tal maneira de pensar contempla a pertinência desta proposta de pesquisa: delineia-se um trabalho que pretende contribuir para a compreensão das características músico-culturais do Choro mineiro, através dum estudo etnomusicológico atento às ocasiões e implicações do uso dos conceitos de "tradição" e de "contemporaneidade" atrelados às práticas musicais de chorões belo-horizontinos. (Amado, 2016, p. 02) [42].

Ora, a asserção que se delineia, em seus intentos, terá como ponto metodológico central a tarefa do trabalho de campo. O plano inicial caminha para o exercício de uma "audição-observação" (cf. Hijiki, 2004) de rodas de Choro e doutros ambientes em que essa música se cultive em estruturas que contem com palcos – no primeiro caso, em performances de verve mais participativa e, no outro, num formato mais próximo da apresentação de música, onde se delimitam os lugares dos grupos de músicos e de uma plateia; faz-se uso, aqui, dos conceitos de Michael Chanan (1994) e Thomas Turino (2008) para o tratamento das

[42] O mesmo resumo consta em Proposta de Pesquisa aprovada no processo seletivo do Doutorado em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Adaptação para publicação no prelo.

distinções previstas num ou noutro universo, ambas no circuito chorão de BH[43]. Cogita-se, ainda, empreender campo em ocasiões performáticas do Choro situadas em locais com características híbridas, isto é, a meio caminho das tradicionais rodas e dos mais demarcados palcos, algo semelhante à ideia de um fazer chorão conforme coloca Hermano Vianna: entre os "quintais" e os "teatros" (Vianna *in* Cazes, 1998, p. 12).

O que se depreender dessas circunstâncias de contato – pensa-se – pode ser registrado num relato etnográfico-fenomenológico (cf. Berger, 2008 e Titon, 2008): pretende-se um modelo de descrição baseada na antes mencionada concepção de audição-observação e num trabalho enredado por uma "psicologia descritiva" (Merleau-Ponty, 1999, p. 03) atenta às experiências sensoriais, intencionais, volitivas, interacionais, tensionais e sinestésicas em campo. Auxiliando este empreendimento descritivo, outros registros em vários formatos e suportes também são pretendidos. Gravações audiovisuais – condensando momentos musicais e entrevistas com os envolvidos na pesquisa – devem ser realizadas para criação de um documentário que acompanhará o trabalho final. Assim também, transcrições das músicas que se ouvirão durante as investidas a campo serão necessárias, tanto como 'retrato' de uma paisagem sonora, quanto como subsídios para análises e exemplificações das paridades entre a realidade musical dos diferentes ambientes estudados.

É de se antever que a proposta de investigação trata de uma abordagem que terá algo, em si, de comparativa: colocar-se-ão, proximamente, a música e o *modus operandi* de diferentes chorões, em situações espaciotemporais distintas, cada uma complexa. Ora, é importante destacar, então, que essa estratégia de trabalho não pressupõe ou intenta nenhuma valoração ou classificação "do Choro verdadeiro para o artificial" ou "de um original para um derivado" – não! Ao parear os diferentes tipos de execução chorona e os seus resultados sonoro-musicais, o intuito da pesquisa é exatamente referir, positivamente, a diversidade e a riqueza do universo atual do Choro em Belo Horizonte. A transcrição, como imanência de dados do universo sonoro próximo, e possivelmente verossimilhante em alguns aspectos, servirá como fonte de fixação e rememoração de exemplos da realidade musical em questão, em suas especificidades, similaridades, contrastes, gestos e visagens.

---

[43] Michael Chanan e, mais adiante, Thomaz Turino chamam de Performance Participativa um tipo de fazer musical em que a linha divisória entre executantes e ouvintes é, se ou quando existente, considerável e grandemente atenuada. A expressão aparece antes num trabalho de M. Chanan (1994), opondo-se ao que o autor denomina, grosso modo, como uma música que se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado, fruto de um longo e perene processo histórico-econômico eurocidental. A leitura e emprego dos termos por T. Turino (2008) interessa mais aqui, entretanto, pela sua aproximação com universos musicais populares ou que são comumente tratados mais de perto pelas ferramentas usuais da Etnomusicologia. A Performance Participativa se distingue das Presentation Performances, entendidas, pois, como situações de música numa estrutura em que contempla-se marcadamente o palco e plateia.

Do 'papel' do papel no Choro

Com efeito, meditar sobre as possibilidades e as dificuldades da tarefa de transcrição do Choro, de um modo, consiste em voltar às considerações tratadas na abertura desse texto e, do outro, é perceber também especificidades cruciais. O fato é que a música dos chorões estabelece uma lógica muito característica de apropriação das informações tipificadas pela notação musical (Livingston-Garcia, 2005). A primeira relação do Choro com a notação musical é de uma pronunciada flexibilidade, e isso desde a relação com o que se via em partituras de seus gêneros predecessores (Amado, 2013). Em suma:

> É fácil entender que o músico popular [chorão], executante "de ouvido", ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento, obtivesse um resultado diferente [daquele que constava nas partituras]. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música europeia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia, mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade. (Diniz, 1999, p. 91).

Usando o termo de Charles Seeger (1958), trabalhado depois por Nettl (1964, p. 99), infere-se que o quê "prescritivo" da escrita musical – aqui, de perto, a partitura – no caso do Choro investe-se de complexidade ou mesmo de uma não literalidade: "o que se escreve nem sempre é o que se toca" (Sève, 1999, p. 11). As performances dos chorões evidenciam – quase regra – um contraste ao prescritivismo da notação que, ao menos idealmente, registraria seu repertório: há uma maleabilidade rítmico-melódica na execução chorona (Salek, 1999). Assim também, ornar, reelaborar ou colocar um sotaque a música que se toma da escrita – segundo Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1918-1969) – configura-se como fator de distinção de um bom chorão:

> [...] há o chorão distante – que eu repudio – que é aquele que bota papel pra tocar choro e deixa de ter, perde sua característica principal [...], e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música do papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão. (Bittencourt em entrevista à Salek, 1999, p. 09).

A rigor, a escrita prescritiva, no universo do Choro, que tenta de alguma maneira registrar e fazer perene um repertório – o que explica, ao lado de um pensamento de mercado, a existência de muitos álbuns de partituras e *songbooks* com repertório chorão[44] – e embora sirva para contatos iniciais de principiantes com a prática de tocar composições de chorões, acaba demonstrando-se incapaz de representar, no mais das vezes, todo complexo musical do Choro, em seu quê aural, semântico, contextual e fenomênico. Apoiado somente nos signos

[44] Durante um tempo, nos primórdios do Choro, "vender música" significava comercializar partituras referentes ao repertório. Essa realidade se modificaria na primeira década do século XX, com a invenção dos fonógrafos, gramofones e seus discos de cera.

musicais grafados, sem as instruções dos momentos de uma oralidade enredada, ainda faltaria ao chorão novato muito de uma compreensão sonoro-musical adequada. A partitura, em seu quê prescritivo, fornece ao chorão somente um esboço ou:

> [...] a partitura pode fornecer o fio condutor no qual devem ser introduzidas modificações que fazem a diferença na interpretação. Ou seja, tocar somente o que está no papel seria desmerecer a própria riqueza do estilo musical Choro [...]. Entre os chorões, e na música popular, em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria a espinha dorsal da peça e não propriamente de estabelecer verdades imutáveis sobre uma performance. (Salek, 1999, p. 08).

Abordando a escrita do Choro por outro viés, este mais próximo do universo da transcrição musical, reflete-se sobre uma escrita descritiva: "um relato de como uma determinada execução de fato soou." (Seeger, 1958, p. 01). Quando se parte de uma performance – menos ou mais culturalmente alheia ao copista – para, daí, colocar a música no papel, está-se tratando da função descritiva da notação musical; muitos, inclusive, chamam isso de transcrição[45]. Ocorre que tal prática no estudo do Choro merece advertência:

> Se pensar a notação musical tradicional em sua condição prescritiva exige extremo cuidado no caso do estudo do Choro, por extensão, nota-se que a ideia da notação descritiva também esbarra em dificuldades que merecem muita atenção. Muitos estudiosos dedicados à análise e transcrição de repertório realizado por intérpretes do Choro esbarraram na incongruência entre o que a audição apreende e o que se pode grafar. (Amado, 2013, p. 04).

De fato, dentre os autores que se dedicaram ao trabalho de aproximação com o Choro e, para tanto, utilizaram a transcrição musical como subsídio das suas análises, muitos relatam a dificuldade de se empreender essa tarefa (e.g. Salek, 1999 e Gomes, 2007); e tratam da necessidade, muitas vezes, de se adaptar determinados signos preexistentes.

> Característica muito encontrada nas gravações [...] é a flexibilidade métrica em relação ao pulso – verificada na dificuldade de notar em partitura tudo ou a maior parte daquilo que os intérpretes realizaram [...]. Isto porque frequentemente a realização das frases musicais extrapolam as possibilidades da notação, em virtude das microvariações rítmicas. A flexibilidade métrica em relação à pulsação faz com que as acentuações da melodia sejam deslocadas [...] na realização do choro. (Gomes, 2007, p. 61).

Ora, essa não congruência da grafia descritiva dessa música parece não estar distante do quase contracenso que se apontou acima, da realidade do uso prescritivo da partitura que, se tomado a despeito da tradição transmitida pelo convívio entre chorões, resulta em execuções pouco adequadas. É de se inferir, num primeiro exame, que a não vinculação aos

[45] Embora o termo tenha também outros usos e sentidos (cf. Barbeitas, 2000 e Pereira, 2011).

detalhes do traçado prescritivo da partitura chorona – pelos intérpretes – implica, extensivamente, na impossibilidade de escritas musicais descritivas fidedignas.

> O raciocínio, aqui, se condensa num instigante circunlóquio: as partituras (prescritivas) não são as ferramentas originais de formação de um chorão e de seu repertório, bem como as edições posteriores de partituras, aquelas pensadas em seu cunho descritivo, não dão conta de expressar toda a riqueza das execuções idiomáticas deste gênero realizadas por alguns de seus mais notórios intérpretes. [...]. A tônica da discussão aqui estabelecida, se conclui, está colocada na não apreensão, via pauta musical, seja prescritiva ou descritiva, da rica carga de conhecimento do fazer musical chorão que se assenta na transmissão vivencial e na prática de músicos já iniciados nessa linguagem musical específica. De fato, deve-se observar que elementos formativos essenciais do Choro, daqueles que se guardam pela oralidade, ainda encerram a medida para a plena formação de um chorão. O estudo destes elementos e sua descrição protegida de etnocentrismos ainda são demandas essenciais na compreensão desta música. (Amado, 2013, p. 05).

Argumentos finais

Com seu modo de escrita que reúne habilmente o relato etnográfico e o discurso de fundamentação teórico-metodológica, Anthony Seeger, no quinto capítulo da edição brasileira de seu *Porque cantam os Kisêdjê* (2015, p. 181-206), afirma que na busca por respostas às indagações de pesquisa que teimem em persistir durante os trabalhos etnomusicológicos, o pesquisador deve exaurir todas as possibilidades metodológicas, das convencionais às mais inusitadas, tanto pela via tecnicista – a partir de gravações ou gráficos, anotações manuais ou via melógrafo, com ferramentas diversas, antigas ou modernas – quanto pelo ramo filosófico, de questionamento e revisão crítica de conceitos. Segundo o autor, a práxis etnomusicológica responsável não pode prescindir dos diferentes meios existentes que sirvam para a aproximação e conhecimento das manifestações músico-culturais que se pretende descrever: a complexidade da(s) música(s) é, pois, diretamente proporcional à multiplicidade e heterogeneidade das maneiras necessárias de abordá-la(s) para fundar um conhecimento fidedigno e, porque não, notar também novas questões pertinentes.

Claro que Seeger trabalha com um meio humano-musical distinto do que se tem em conta aqui. Ainda assim, esse seu postulado provoca a reflexão e serve de proposta de filosofia de trabalho. O estudo proposto da música do Choro, portanto, é digno de revisões, de reconsideração autocrítica, e, na carreira direta dos apontamentos de Seeger, pode se enriquecer com o uso de abordagens das mais distintas para o contato, a vivência e a imersão cognoscente que pretenda o êxito. Assim se cogita a relação da proposta de pesquisa ora mencionada com a noção – e a ferramenta – da transcrição musical: eis aí um aspecto da empreitada de pesquisa que, embora possa apresentar alguns percalços, talvez sirva a reflexão muito por isso mesmo – constatar as fronteiras dessa tarefa, no contexto de um trabalho

etnomusicológico sobre o Choro, avaliando criticamente tal situação, gerará informações tão essenciais quanto qualquer outro tipo de dado ou de resposta direta de pesquisa.

Conforme se acredita, é tarefa urgente dum pensamento crítico a reflexão acerca de seus próprios limites e dos limites de sua maneira de apropriação e representação das informações circundantes. Somente a experiência, em caráter plural e na sua constituição diversificada, será o meio eficaz de constatação de uma percepção que realmente se transforme em fundamento e essência do conhecer. O presente artigo coloca-se, pois, como incitante à reflexão orientada nesse sentido, adotando o tema da prática de transcrever música, possível instrumento de inquirição do Choro nessa pesquisa.

Acredita-se que a tarefa de transcrição da música do Choro belo-horizontino, tanto ao gosto tradicional quanto do contemporâneo, não se encerrará em si; muito porque carrega problemas intrínsecos de adequação ao fenômeno sonoro que se investiga – uma vez que este último não encontra uma escrita que lhe represente fiel e plenamente nem na forma prescritiva, nem descritivamente. Ainda assim, o tempo dedicado à tarefa disciplinada de ouvir e inquirir os sons, e transforma-los em dado visual, poderá fornecer ocasiões em que o pensamento passe a distinguir melhor: 1) o que significa na música a partir da experienciação unicamente sonora; 2) o que é tributário de uma construção, talvez, psicoacústica; 3) decifrar, nas idas e vindas, pelas semelhanças e contrastes, quais elementos de um plano extra-acústico são capazes de deslindar um sentido sensível. Afinal, a pretensão aqui se resume talvez pela expectativa em assinar uma escuta que, mesmo divisa dos demais sentidos, se queira de verve sinestésica; e que ao mesmo tempo em que auxilia na marcação de sons e silêncios nalgum grafismo sequente, questione-se também sobre a descontinuidade deste seu ato frente ao amplo fenômeno musical chorão a que se dedica.

Referências

AMADO, Paulo Vinícius. Considerações sobre o uso da notação musical tradicional para a transmissão e o estudo do Choro brasileiro. In: XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. (23). 2013. Natal (RN). **Anais**... Natal: ANPPOM/UFRN, 2013, p. 01-07.

AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro**: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. 2014. 173 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação, Escola de Música, UFMG, 2014.

AMADO, Paulo Vinícius. **O "tradicional" e o "contemporâneo" no Choro de Belo Horizonte**: um estudo etnomusicológico entre rodas e palcos com chorões mineiros. 2016. 10f. Proposta de Pesquisa (Doutorado em Música) – Apresentada e defendida perante o Programa de Pós-Graduação da Escola de Musica da UFMG, 2016.

ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions. In: **Yearbook for Traditional Music**, v. 31, p. 42-56, 1999.

BARBEITAS, Flavio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música da Escola de Música da UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, p. 89-97, 2000.

BERGER, Harris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. In: **Shadows in the Field**: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, p. 62-74, 2008.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro, Record, Rosa dos Ventos, 1999.

CHADA, Sonia. O uso de fontes audiovisuais na Etnomusicologia: dois relatos de pesquisa. In: II ENCONTRO REGIONAL NORTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA E II SEMINÁRIO DE HISTÓRIA, CULTURA E MEIOS DE COMUNICAÇÃO NA AMAZÔNIA. (02). 2012. Belém (PA). **Anais**... Belém: ALCAR – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2012, p. 01-13.

CHANAN, Michael. **Musica Practica**: the social practice of Western music from Gregorian chant to Postmodernism. New York and London: Verso, 1994.

GOMES, Wagno Macedo. **Chorando Baixinho de Abel Ferreira**: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos. Belo Horizonte, 2007. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

HIJIKI, Rose Satiko G. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 28, 2004, São Paulo, SP. **Anais**... São Paulo: 2004; p. 02-29.

LIVINGSTON, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro**: A social history of a Brazilian popular music. Indiana University Press, 2005.

LUCAS, Glaura. Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. (13). 2001. Belo Horizonte (MG). **Anais**... Belo Horizonte, 2001, p. 231-238.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A "Origem do Samba" como invenção do Brasil: sobre Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). In. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. ANPOCS – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, n. 31, 1996, p. 156-177.

_____. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 1, n. 1, p. 49-101, Jan – Jul de 2014.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NETTL, Bruno. **Theory and method in Ethnomusicology**. New York: The Free Press Glencoe, 1964.

_____. **The study of ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983 [2005].

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 308f. Tese (Doutorado em Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, v. 15, 2011.

PINTO, Thiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil. In: II ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (02.). 2004. Salvador (BA). **Anais**... Salvador: ABET-UFBA, 2004, pp. 103-124.

RIBEIRO, Hugo L. **Transcrição Musical**: qual a sua importância, qual o seu futuro? S/A. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao.pdf. Acesso em: 15 de abr. 2017.

SALEK, Eliane Corrêa. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro**. Rio de Janeiro, 1999. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Mestrado em Música Brasileira do Centro de Artes e Letras, Universidade do Rio de Janeiro.

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

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê?**... Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. In: **The Musical Quaterly**, Oxford University Press, v. 44, n. 02, 1958 April, pp. 184-195.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro*: estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TITON, Jeff Todd. **Knowing Fieldwork**. In: Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politic of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VIANNA, Hermano. Prefácio. In: CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998, pp. 11-15.

"UMA GRANDE JAM": AFROCENTRICIDADE, AGÊNCIA E PROTAGONISMO NEGRO NO SARAU SOPAPO POETICO EM PORTO ALEGRE/RS

Pedro Fernando Acosta da Rosa[46]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
pedroacosta26@hotmail.com

Resumo: O presente artigo busca analisar uma experiência musical negra no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, o Sarau Sopapo Poético, que resulta da própria experiência histórica, social, política, musical e literária de um sistema cultural africano na diáspora. Além disso, partimos de dois lados: crítico e utópico em algum sentido; e outro realista, alicerçados nas produções de conhecimento no campo acadêmico que vão de encontro às perspectivas racistas que classificam a literatura negra como militante. Para tal empreitada utilizamos o método etnográfico, aliado a entrevista semiestrutura e observação participante realizada entre 2016 e 2017. Como referencial teórico, faço uma "montagem" a partir de Molefe Asante (2014), Eduardo Bonilla - Silva (1997), José Carlos do Anjos (2016) e José Jorge de Carvalho (2006). Acreditamos que os mestres tradicionais tem algo a nos dizer, assim como, os intelectuais negros que fazem parte de uma tradição acadêmica. Mostramos que os negros são importantes não apenas como objeto de pesquisa. Por essa razão nos posicionamos aqui a favor das cotas e a favor de uma Etnomusicologia Afrocentrada.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Etnografia musical; Agência negra.

Abstract: This article seeks to analyze the black musical experience in Porto Alegre, from the Sarau Sopapo Poetico, because we perceive this as a result of the historical, social, political and literary experience of an African cultural system in the diaspora. Moreover, we start from two sides: critical and utopian in some sense; And another realist based on the production of knowledge in the academic field that go against the racist perspectives that classify black literature as militant. For this project, we use the ethnographic method, together with the semi-structured interview and participant observation carried out in 2016 and 2017. As a theoretical reference, I make an assembly from Molefe Asante (2014), Eduador Bonilla- Silva (1997), José Carlos do Anjos, 2016) and José Jorge de Carvalho (2006). We believe that traditional masters have something to tell us, as well as black intellectuals who are part of an academic tradition but who have been silenced, de-legitimized, and disqualified, while some of their ideas are captured by the Western canons. We have shown that blacks are important not just as objects of research. For this reason we stand in favor of quotas and in favor of a black literature called Afrocentrada Ethnomusicology.

Keywords: Ethnomusicology; Musical Ethnography.

[46] Licenciado em Música pelo Centro Universitário Metodista do Sul (IPA); especialista em Educação Musical (Universidade Feevale), mestre em Etnomusicologia/Musicologia (UFRGS); Doutorando em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS); professor de Música da Secretaria Municipal de Porto Alegre (SMED), da Secretaria Estadual de Educação do Rio Grande do Sul (SEDUC), músico e compositor.

Introdução

O racismo no Brasil é fruto da escravização dos negros africanos. Apenas recentemente a população negra teve seus direitos garantidos com a implantação do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana (10.639/2003), da aprovação do estatuto da igualdade racial (lei 12.288/2010**)**, da cotas raciais nas universidades (12.711/2012) e implementação das cotais raciais nos serviços públicos (12.990/2014).

Todas essas políticas foram resultados da atuação dos movimentos sociais negros organizados, e da participação de acadêmicos, políticos, e lideranças universitárias entres elas José Jorge de Carvalho que com seu celebre artigo o Confinamento racial do mundo acadêmico (Carvalho, 2005) foi central para impulsionar discussões e reflexões na academia branca e eurocêntrica.

Hoje a população brasileira abrange pardos 47,2% (97,3 milhões); brancos 43,8% (90,2 milhões) e pretos 8,2% (16,8 milhões) dados divulgados pelos IBGE (2017)[47]. Esses dados revelam como a nossa população se autodeclara, ou seja, como ela se vê e se identifica. Somados pretos e pardos, a população brasileira é formada por uma maioria não branca: 55,5% da população.

Desenvolver ações para ampliação das discussões, reflexões e ações acadêmicas que levem em consideração etnicidade, identidade e raça como centrais na etnomusicologia brasileira é um imperativo ético que devemos manter com vistas à superação da desigualdade racial no mundo acadêmico em todos os níveis: graduação e pós-graduação,para que possamos aumentar o numero de discentes e docentes negros e indígenas em nossas universidades publicas.

Sabemos que a etnomusicologia tem se preocupado com essas questões de identidade, etnicidade e raça como mostram os trabalhos de STOKES (2001), BOHLMANN E RADANO (2000), STONES (2008), RICE, (2010); BURNIM, MAULTSBY (2014), FELD, (2012). Além dos trabalhos da própria etnomusicologia brasileira registrada nos Anais do ENABET, que desde 2002, vem publicando trabalhos que discutem questões de raça e etnicidade.

Segundo Rice (2010) essas questões podem nos ensinar sobre a natureza da disciplina. Para ele, é necessário pensar naquilo que outras áreas têm dito sobre identidade, no sentido de renovar a etnomusicologia:

(1) a partir das teorias gerais ou paradigmas, nós lemos de fora da disciplina;

[47] Não consta no senso a população indígena como parte da força de trabalho.

> (2) a partir da leitura sobre a temática da identidade em outros campos; e (3) a partir de nosso próprio trabalho etnográfico sobre música (p. 321, tradução nossa)[48].

Aproveitando a discussão levantada por Rice podemos ver o que outros autores, de áreas como antropologia, etnologia, história, sociologia, geografia e linguagem nos dizem sobre o racismo e identidade. Percebemos que há uma tradição de estudos relativos ao racismo e identidade no Brasil.

Kabenguele Munanga professor de Antropologia da USP diz o seguinte "A sensação que tenho cada vez que estou convidado para falar deste assunto é a de ter começado ontem, ou a de estar sempre engatinhando" (MUNANGA, 2005, p. 2).

O etnólogo Carlos Moore tem uma explicação para isto ao afirmar que racismo como forma de consciência grupal "não aparece mais como racismo e, até mesmo, se nega como tal. É essa característica de poder se 'negar a si mesmo' que lhe confere tal plasticidade e resistência aos esforços de mudança" (MOORE, 2007, p. 255). Essa resistência pode se justificar a partir daquilo que Eduardo Bonilla chama de *sistema social racializado*. Segundo esse autor, o termo "refers to societies in which economic, political, social, and ideological levels are partially structured by the placement of actors in racial categories or races (Bolina-Silva, 1997, p. 469**).**

Assim, acreditamos na existência daquilo que o professor de sociologia da UFRGS José Carlos do Anjos chama de Lógica da captura:

> nós deveríamos prestar atenção também no processo de localização dos saberes, tradicionalização dos saberes, redução e desqualificação dos saberes e sobre tudo na sua captura os encontros estão acontecendo o tempo todo, estão acontecendo sob a lógica da captura do saber do outro, e desqualificação do saber do outro (ENCONTRO DE SABERES, UFRGS, Palestra Professor Dr. José Carlos dos Anjos setembro, 2016).

Penso que esta *Lógica da captura* dar-se não apenas em nível dos saberes ditos tradicionais, mas também do conhecimento produzido academicamente pelos negros na história do ocidente, na África e na Diáspora. Onde estão em nossa área referencias importantes como Dubois, Fanon, Abdias Nascimento, Angela Davis, Lelia Gonzales, Nilma Gomes, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Beatriz Nascimento, Milton Santos, Joel Rufino dos Santos, Nei Lopes, entre outros como um corpo teórico importante para pensarmos fora da área e como centrais ao trabalho de campo em comunidades negras?

O afrocentrismo que propomos neste artigo baseia-se na perspectiva apontada por

[48] Do original: (1) from the general theories or paradigms we read from outside the discipline; (2) from reading on the topic of identity in other fields; and (3) from our own ethnographic work on music. (p.321)

Molefe Asante um dos maiores intelectuais afro-americanos na atualidade e referencia internacional da diáspora. Ele nos propõe em seu livro, *Afrocentricidade: A Teoria da mudança social* (2014), que devemos pensar em um *Sistema Cultural Africano*, transcontinental e transgeracional, pois "as experiências do africanos nos EUA, Costa Rica, Mexico, Jamaica, Haiti, Cuba, Porto Rico, Venezuela, Brasil, entre outras nações estão em consonância com os elementos principais desse sistema cultural (Ibidem, p. 5).

Eu no Sopapo?

Não irei entrar em detalhes sobre o Sopapo Poético, pois como Pamela Amaro me disse: "só indo pra ver". Nesse sentido vejo que o próprio artigo produzido por Pamela Amaro, e outros acadêmicos, *Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil*
(2016), pode ser um bom inicio para que o leitor entenda como é o Sopapo.

O que posso dizer deste inicio de trabalho de campo é que em meus primeiros contatos iniciais fui percebendo, que aqueles nos quais me desafiava a realizar uma etnografia musical (Seeger, 1992) eram pessoas com experiências históricas, ou acadêmicas, ou de vida iguais a minha, sentindo os efeitos do racismo, expressando em diferentes formas literárias e musicais o descontentamento com a realidade racial brasileira de uma forma afirmativa.

Além disso, pude ver, e sentir que eu estava em um campo em que as lutas políticas, reconhecimentos e visibilidade da arte negra no sul do Brasil, assim como em outras partes da diáspora eram centrais. Assim, meu inicio de trabalho etnográfico começava em uma direção não afrocentrada, e pude perceber isso quando perguntei ao DJ Augusto do cine cafuné, responsável pela sonorização do evento poético-musical, como era essa junção de sagrado e do profano no Sopapo Poético, e ele prontamente me disse que todo o espaço era sagrado.

Neste momento me dei por conta que trabalhar separando música, de outras atividades realizadas no Sopapo como poesia, pintura, literatura, não seria possível.
Para M. Ndiika Mutere:

> a Music in its traditional African expression provides a fairly comprehensive cultural-aesthetic context in which the symbiotic art forms such as dance, sculpture, poetry, orature, costume, and so on are all functional participants in the communal ritual between the invisible and the visible (Mutere,1995, p. 22).

A pintura que reproduz o músico Giga Giba tocando sopapo[49]; a poesia sônica dos poetas do sopapo, tais como Duan Kissonde, Jorge Onifade, Pamela Amaro; o lado

[49] Sopapo é um tambor, instrumento afro-gaúcho, feito originalmente com casca de árvore e couro de cavalo. Mais detalhe ver tese de Mario Maia (2008) Sopapo e Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil.

econômico com a venda de livros de poesia e da literatura negra; a divulgação da poesia; a luta político dos coletivos negros na cidade; o toque de abertura com cantigas e pancadas das religiões de matriz africana o ambiente composto por gente de todas as idades; o cheiro, o abraço e o sorriso, bem como todos os elementos acolhedores desafiaram-me como etnomusicólogo a não olhar apenas para o sônico, e sim perceber as complexidades que envolvem um trabalho etnográfico musical neste campo.

Mestra de Saraus

Pamela Amaro Fontoura é conhecida como Pamela Amaro, ela é hoje uma das principais cantoras de samba em Porto Alegre, não apenas cantora, mas também, atriz, percussionista, multi-instrumentista, compositora, poeta, sambista e ativista negra. Talvez seja uma das primeiras acadêmicas negras a levar o trabalho de música como parte de seu projeto de vida.

Ela alia todas essas experiências culturais negras em sua produção musical, atravessando todos os campos da arte e expressividade negra, dando continuidade à tradição e ao mesmo tempo possibilitando de maneira sutil sua ressignificação como algo novo.

Tanto em nível poético, como musical, assim como teatral, ela consegue em sua produção musical, trazer a narratividade do teatro negro[50] (Rosa, 2009), e toda a sua expressividade para o campo da música. Os gestos, as falas, o modo como se posiciona em palco, o olhar, a estética corporal, o modo como dança e movimenta-se também a conecta com os cantos das jongueiras.

Alem disso, Pamela, utiliza o pandeiro como elemento expressivo, cênico. Além de utilizar em suas performances musicais instrumentos de origem afro-brasileira e africana como atabaques, tambores e caixetas.

Em cada uma de suas performances musicais ela utiliza, dependendo do contexto, um modelo de roupa, algumas vezes com turbante, roupas coloridas e em outros mais do cotidiano. Ao fazer isto, Pamela não essencializa a cultura africana, apenas dá valor a ela em suas performances poético-musicais-teatrais de maneira sutil.

Ela consegue transitar, ainda, entre diferentes grupos não formados exclusivamente por negros, e isto revela sua capacidade de atuar, sem perder a sua agencia de mulher negra, percussionista e cavaquinista, instrumento que utiliza em muitas de suas performances

[50] Movimento cultural e político idealizado por Abdias do Nascimento com o TEN (Teatro Experimental do Negro) em que o negro deixa de ser objeto em cena e passa a ser protagonista. Inspirou grupos como Caixa Preta de Porto Alegre.

musicais.

Quando começamos a conversar fui vendo uma jovem madura, muito certa do seu compromisso histórico com a causa negra, e com o samba, e muito comprometida com os objetivos do Sopapo Poético. Para ela:

> No sopapo, citando fala Paulo Correia a gente acabou gerando uma Grande Jam. A gente acabou gerando um encontro de poesia, música, artes visuais, performance e dança. Tu vai ver no sopapo uma serie de expressões em que a gente focou no protagonismo negro. E quando a gente fala em protagonismo negro, significa que o nosso interesse é a participação da comunidade negra e de sujeitos negros dizendo, contando as suas narrativas, contando as suas historias, dizendo as suas poesias, reverberando as suas vivencias que vão ser colocadas na poesia, na música. O que tem ali é pessoas de diferentes trajetórias, diferentes lugares, com diferentes formações (entrevista Pamela Amaro Fontoura).

A partir daquilo que Pamela aponta, é impossível pensar uma homogeneidade de sujeitos e mulheres negras, pelo contrário, o que o Sopapo Poético revela é uma multiplicidade de agentes interessados nas varias experiências negras que o encontro propõe. Além disso, a poesia torna-se estratégica no inicio do processo.

> Num primeiro momento, e a gente vem batendo nesta tecla, qual é a nosso urgência. É literatura? É o que sempre nos faltou de certa forma. Nos faltou uma literatura que falasse da gente de uma forma afirmativa. Com o tempo a gente vai percebendo que a gente tem um jeito negro de fazer as coisas, envolvem um ritual, alegria, na forma de levar as coisas, envolvem também um clima de denuncia, de rebeldia, e o sarau começa a ter vários tipos e jeito de se colocar. Eu por exemplo sempre segui numa linha que é minha, que sempre foi fazer parte do ritual, tocar algum tambor, guiar musicalmente, fazer o que a gente chama de ser mestre de sarau (entrevista Pamela Amaro Fontoura).

O "jeito negro de fazer as coisas" revela um modo de fazer cultura, neste sentido dialoga muito com a perspectiva cultural da afrocentricidade. Para Asante, cultura

> não é um termo restrito. Consequentemente o projeto cultural afrocentrico é um plano holístico para reconstruir e desenvolver cada dimensão do mundo africano do ponto de vista da África como sujeito ao invés de objeto. Cultural é soma total dos aspectos históricos, artísticos, econômicos e espirituais no estilo de vida de um povo (ASANTE, 2014, p.167).

É levando em consideração seu estilo de vida, seu modo de ser e atuar no mundo bem como as experiências que tem com outros sujeitos negros, conscientes de seu papel cultural e político que Pamela Amaro percebe- se como Mestra de Saraus pelo oficio que esses realizam nas performances poéticas do Sopapo.

> Eu me encaixo muito nesta parte, de sēr aquela pessoa que brinca, que provoca, que traz o tambor, com o tempo a gente vai percebendo os papeis de cada dentro do sarau, conhecendo cada um, como se coloca tu já sabe... Bá quando vem o Vladimir Rodrigues é daquele jeito, quando vem a Lilian Rocha tem aquelas características, quando vem a Cris é aquela qualidade, quando vem a Fátima, a poesia da vida, e ai cada um vai construindo sua identidade dentro do sarau (entrevista Pamela Amaro Fontoura).

O que Pamela nos revela é a possibilidade do sarau estar sempre se reinventando a

partir das performances de seus participantes convidados. Alem de ver o Sopapo como um espaço de rebeldia que vai incorporando as multiplicidades de agentes e de pessoas, bem como sonoridades percussivas, linguagens poéticas, jeitos e modos que vai observando com os outros Mestres de Sarau. E isto acaba lhe possibilitando, naquela "Grande Jam" um olhar diferenciado sobre arte negra. Pois vai percebendo a partir de suas vivencias com a arte e com a música, alguns aspectos que se diferenciam de outras praticas poéticas não negras.

Pamela, em artigo que publicou recentemente junto com um pesquisador, e uma professora da UFRGS, reconhecem o Sopapo como parte de uma tradição que começa com Oliveira Silveira. Para os autores:

> não se pode afirmar que o Sarau Sopapo Poético foi o primeiro sarau negro de Porto Alegre. Pelo contrário, o modelo de encontro e dinâmica do sarau, caracterizado pela roda aberta de poesia e cantiga entoada para chamar os participantes, é inspirado no movimento do professor, historiador e poeta negro gaúcho Oliveira Silveira, ilustre referência da luta negra que, através do Grupo Palmares, já colocava em prática a performance de poesia desde 1971. O Grupo Palmares teve sempre espaço reservado para declamações nos seus eventos. Como uma tentativa de aproveitamento e resgate do espaço superior do Mercado Público de Porto Alegre, oficializou-se lá a chamada Roda de Arte, que, por um bom período, lotou e divulgou a luta do movimento negro organizado na época. Posteriormente, em 1979, através do grupo Semba, ocupou-se os escombros do Hotel Majestic, futura Casa de Cultura Mário Quintana, que, cedido gratuitamente, tornou-se ambiente para os muitos eventos e saraus negros na década de 1980. (FONTOURA, SALOM, TETTAMANZY, 2016, p. 161).

Sendo assim, é possível perceber que os poetas negros no Rio Grande do Sul nas últimas quatro décadas pelo menos vêm produzindo uma serie de poesias e criando espaços que vem dando continuidade, a este tipo de experiência histórica, estética, política e cultural na cidade de Porto Alegre como parte de um sistema cultura africano.

Penso que o campo também nos ensina, como afirma Ruth Stone (2008), e o Sopapo Poético revive na atualidade a experiência histórica, atualiza a noção de quilombo, em razão da continuidade que é dado as expressões negras, sua luta e resistência em uma sociedade ainda marcada pelo racismo. A experiência dos quilombos nos ensinam muitas coisas, entre elas ao direito ao espaço como afirma Beatriz Nascimento intelectual negra, falecida em 1995 aos 53 anos de idade.

> (...) importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou (Documentario Ori, 1989).

É neste sentido quando eu estou no Sopapo, eu sou como aqueles homens e mulheres

negras, me torno parte daquele Quilombo inventado para enfrentar o racismo no Sul do Brasil como força capaz de alimentar e afirmar identidades negras pelas luta política e reconhecimento da cultura e dos valores civilizatórios africanos. Assim, me torno parte desse coletivo:

> Dentro do Sopapo bateu forte em meus ouvidos a poesia das crianças negras, os cânticos dos orixás, o encontro com gente da mesma cor. Eu sujeito negro sensível, afetado pelo campo, pela história, pela luta, e encantado com aquela negrada que encontrou uma nova forma de resistência, afirmação da identidade e de valorização do nosso povo (Diário de Campo (08/02/2017).

Este excerto de meu diário revela a impossibilidade de seguir uma linhagem teórica neutra e não engajada, pois sou afetado pelas discussões, músicas e poesias do Sopapo, bem como pelas pessoas que ocupam aquele espaço. Talvez necessitemos de um novo quadro teórico na área que possibilite pensar nesta particularidade e implicações reais do pesquisador.

Então quando estou no Sopapo eu sou pesquisador? Ou sou mais um entre tantos outros necessitados em aprender e expressar aquilo que escola e a universidade não nos ensinou? Até que ponto meu encantamento prejudica meu trabalho de campo? Que perspectiva teórica dará conta de tamanha complexidade que envolve as performances e a audiência do Sopapo Poético?

Considerações finais

Ainda que a perspectiva Afrocentrada, do ponto de vista teórico apontado por Molefe Asante, não faça parte dos enunciados das lideranças negras, e sequer das produções acadêmicas, tais como as de Pamela Amaro, o contexto do Sopapo Poético alinha-se a um processo de transformação social e de valorização do sistema cultural africano apontada por esse autor.

Não é tarefa fácil desenvolver o protagonismo negro em um estado marcado por um sistema social racializado e por processos históricos, políticos, culturais, econômicos e musicais que têm desqualificado os saberes e a produção de conhecimento dos intelectuais, acadêmicos e artistas negros(as).

Pensamos, por fim, que a experiência do Sopapo Poético é o resultado da completa insatisfação do modo como o negro foi representado historicamente no Sul do país e, assim, busca afirmar sua identidade inventando e reinventando um novo espaço de valorização e agencia, e a música exerce um papel central nisto, ao potencializar as experiências poético-musicais.

Referências

ANJOS, José Carlos dos. **Palestra**. Encontro dos saberes NEAB, UFRGS, set. 2016.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: **A teoria da mudança social**. Ed. Afrocentricty Intenational, Philadelphia, 2014.

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. **Introduction: music and race, their past, their presence.** In:_____(Ed.);_____(Ed.). Music and the racial imagination. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, pp. 1-53.

BONILLA- SILVA, Eduardo, Rethinking Racism: Toward a Structural Interpretation. In: American Sociological Review, Vol. 62, No. 3, Jun., 1997, pp. 465-480.

CARVALHO, José Jorge de. **O Confinamento Racial do mundo acadêmico brasileiro**. Revista USP. N 68, p. 88- 103, dez/fev. 2005-2006.

FELD, Steven. **Jazz Cosmopolitanism in Accra**. Duke University Press, 2012.

FONTOURA, Pâmela Amaro. **Entrevista sobre o Sarau Sopapo Poética.** Porto Alegre. 08 Fev. 2016. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

_____; SALOM ,Julio Souto,TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. **Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil**. estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 49, p. 153-181, set./dez. 2016.

MAULTSBY, Portia K**. The Translated African Cultural and Musical Past**. In: BURNIM, Mellonee V; MAULTSBY, Portia K. African American music: an introduction/edited by Mellonee V. Burnim, Portia K. Maultsby.—Second edition, New York, 2014.

MOORE, Carlos**. Racismo e Sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MUNANGA, Kabenguele. **Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania. Movimento, Revista de Educação.** Universidade Federal Fluminense,Faculdade de Educação Programa de Pós Graduação em Educação, nº 12 – set. 2005.

MUTERE, M. Ndiika. The oral-aesthetic: An África-centered perspective of music. Dissertation (doctor). Temple University Graduate Board, 1995, p.22.

ORI Beatriz Nascimento. Direção de Raquel Gerber. Rio de Janeiro, 1989. Documentário, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qexH85cYfK4>. Acesso em: 09 mar. 2017.

PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS CONTINUA. **Algumas características da força de trabalho por cor ou raça. Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE. 2017. Disponível em: ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Trimestral/Caracteristicas_da_forca_de_trabalho_por_cor_ou_raca/Algumas_caracteristicas_da_forca_de_trabalho_por_cor_ou_raca_2016_04_trimestre.pdf. Acesso em: 09 mar. 2017.

RICE, Timothy. **Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach**. Ethnomusicology, Vol. 54, No. 2 (Spring/Summer 2010), pp. 318-325.

ROSA, Josiane Acosta da. **"Encontrei minhas origens". Um olhar do ator sobre a construção da identidade negra a partir do Grupo de Teatro Caixa Preta**. Monografia (trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Teatro). Departamento de Artes Dramáticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SEEGER, Anthony. "**Etnografia da música**". In: MYERS, Helen. Ethnomusicology: Introduction. Londres: The MacMillan Press, 1992.

SOPAPO POETICO. **Sopapo Poético-Ponto Negro da Poesia**. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WbPw4Sj0gSA. Acesso em: 10 mar. 2017.

STOKES, Martin. **Contemporary theoretical issues**. In: Carole Pegg, Helen Myers, Philip

V. Bohlman and Martin Stokes. Ethnomusicology. Grove Music Online. Volume Grove Music Online, issue Published in print January 2001.

STONE, M. Ruth.**Theory for Ethnomusicology,** Person Education, Upper Saddle River, new Jersey, 2008.

TXÍHALI, O BESOURO FEITICEIRO: UMA OCARINA NASAL DOS PARESI-HALITI

Pedro Paulo Salles
Departamento de Música da USP
ppsalles@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta um estudo etnográfico da *Txíhali* – a ocarina nasal dos índios Paresi-Haliti – articulado com as narrativas mitológicas e a cosmovisão deste povo, a fim de ampliar o entendimento antropológico musical deste instrumento e elucidar seu papel na construção da pessoa e da cosmopolítica paresi-haliti. O eixo dessa articulação é o regime sonoro do assobio, atributo de feiticeiro, cuja escuta, por abrir uma perigosa passagem entre mundos, deflagra um sistema de exortações, precauções, oferendas e proteção.

Palavras-chave: ocarina, flauta nasal, paresi-haliti.

Abstract: This article presents an ethnographic study on *Txíhali* – the nose ocarina of the Paresi-Haliti Indians –, articulated with the mythological narratives of this people and their cosmovision, in order to broaden its anthropological and musical understanding and elucidate its role in the construction of the paresi-haliti person and cosmopolitics. The axis of this articulation is the whistle sound regime, an attribute of sorcerer, which listening, for opening a dangerous passageway between worlds, triggers a system of exhortations, precautions, offerings and protection.

Keywords: ocarina, nose flute, paresi-haliti.

Introdução

Tínhamos um assobio de família, um código de chegada e de chamamento que dava relevo às relações sonoras familiares. O assobio era criação de meu pai, uma de suas marcas *sui generis*. Assobiar, em nossa família, era ponto de honra. Lembro-me do momento em que consegui assobiar pela primeira vez: estava no fundo do quintal da velha casa, quando me sobreveio o assobio perfeito, num momento épico de infância. Havia finalmente me tornado um assobiador. Depois disso, a vida toda colecionei assobios, e tive até um programa de rádio chamado *Assobio49* na Rádio USP[51], cujo mote era o assobio. Na ocasião, em uma entrevista com Antony Seeger para este programa, gravado em Pelotas-RS em 2009, perguntei-lhe se poderia contar algo a respeito dos assobios entre os Kisêdjê, e ele se mostrou surpreso, dizendo nunca ter tomado contato com uma etnografia que tivesse o assobio como objeto de estudo. Puxando pela memória, descreveu-me uma cena impressionante em que assobios vindos de um grupo escondido na mata marcavam uma seção do ritual daqueles índios.

[51] O programa recebeu o prêmio APCA em 2011.

Algum tempo depois, conheci o trabalho de Desidério Aytai sobre a linguagem do assobio entre os Bororo e os Karajá Iny (1979); e agora, ao investigar a música dos Paresi-Haliti, deparei-me com um complexo *regime de assobios* associado a uma de suas flautas, a *Txíhali*, sobre o qual apresento aqui um esboço inicial.

Não há etnografias sobre essa ocarina nasal, há apenas menções em breves parágrafos, voltadas mais a uma descrição organológica sumária do que à sua compreensão em um quadro maior de relações (Roquete-Pinto, 1917; Schmidt, 1914, 1943; Costa, 1985). Já sobre a *Maitétansu*, aerofone nasal de idêntico feitio, porém pertencente aos índios Nambikwara[52], houve dois estudos mais extensos: o de Boglár e Halmos (1962) e os de Desiderio Atay (1981-1982), o primeiro com ênfase nas transcrições e cálculos de frequência e os últimos com ênfase nestes e em outros aspectos técnicos, na linha da antropologia física. Os anciãos paresi-haliti alegam que uma *Txíhali* teria sido raptada[53] há décadas por seus então inimigos Nambikwara-Anunsu e dado origem a essa *Maitétansu*[54]. Transbordam, nas narrativas, referências aos Nambikwara como inimigos e, de fato, os Paresi-Haliti sofriam constantes ataques deles, dos quais se vingavam em campanhas articuladas com as flautas-guerreiras, em conflitos que também incluíam práticas de abdução de pessoas e "objetos". Roquette-Pinto também suspeita de que aquela teria se originado da *Txíhali* quando diz: "Parece-me importada dos Parecis" (1917, p.188). Boglár e Halmos têm a mesma impressão, embora com argumentos evolucionistas, presumindo que a ocarina só poderia ter vindo de uma cultura "mais elevada" (*d'une culture plus élevée*) (p.438). Seja como for, a distribuição das flautas nasais na América do Sul está esboçada em Izikowitz (1935) e Wolf (1941), ainda que sob o viés difusionista, restando iluminar a questão da etnogênese da ocarina com categorias de apropriação e modos de criatividade (Leach, 2004), assunto para outro artigo.

Algumas das mais de quarenta aldeias do povo Paresi-Haliti – situadas no chapadão mato-grossense que leva, desde o séc. XVIII, o nome deste mesmo povo (Chapada dos Parecis) – mantêm um variado conjunto de instrumentos de sopro, comumente chamado, na etnologia, de "complexo de flautas", neste caso denominadas *Iyamaka* ou simplesmente

[52] Outrora, inimigos mortais dos Paresi-Haliti.
[53] Uso essa expressão por entender que a Txíhali tem humanidade; pelo mesmo motivo, os nomes de flauta estão escritos como nomes próprios, com maiúscula.
[54] Roquette-Pinto registrou-a como Hait-teataçú (2005, p.154). A designação Maitétansu é de Boglár e Halmos (1962, p.437).

"jararacas", inclusive um mirlitão de bambu (espécie de kazoo) chamado *Tiriaman*. Também fazem parte destas *Iyamaka* o chocalho de cabacinha do pajé (*ualatse*) e determinados entes-artefatos, como as varas-guarda *yôhôhô*, acompanhados de alguns "animais" peçonhentos, como serpentes, escorpiões e vespas, criados pelas próprias flautas, por ordem de Miore[55], para protegê-las.

Quando estive em campo, nos territórios Utiariti (nas aldeias Bakaval, Rio Verde, Utiariti), Paresi (aldeia Kotítiko e Kolídique) e Rio Formoso (aldeias Queimada-Koteroko, Kamae, JM-Korehete e Rio Formoso-Hohako) em 2014 e 2016, participando de conversas e de dois grandes rituais de nominação, confirmei que as *Iyamaka* ficam reclusas em uma pequena oca (*Iyamaka hana;* 'casa-da-flauta'), abrigadas dos olhares femininos, aos quais, como ocorre em muitos outros grupos ameríndios, são proibidas.

No entanto, este não é o caso da *Txíhali*, ocarina nasal paresi-haliti. Embora ela seja considerada parte do conjunto das *Iyamaka,* a ela e à flauta de pã *Zero* as mulheres podem olhar e ver sendo tocadas, e destas flautas elas podem até ser *donas*.[56]

Por essa razão, as duas não residem na casa-da-flauta, mas sim na oca (*hati*) de seu *dono* (ou dona), quem cuida delas, e por isso, durante o ritual de nominação feminina (*hotxikwatidyo hitsehalo*), são as únicas tocadas dentro da *hati* comunal, a casa do festeiro, na presença de todos, inclusive das mulheres.

As *hati* paresi-haliti têm a forma ogival, com entradas nas extremidades (ao contrário das casas xinguanas), e são inteiramente cobertas de palha de guariroba ou babaçu, com buriti na cumeeira. A *Txíhali* fica cuidadosamente guardada na *hati* de seu dono (ou anfitrião), dependurada no esteio central ('esteio-chefe'), chamado *kotaza*[57], onde habita *Wakálamenaré* (cf. Pereira, 1986, p.295-298), o espírito da 'garça branca', que protege a casa e seus moradores. A respeito destas colunas de madeira, Schmidt disse que "estão possuídas, de algum modo, por espíritos protetores da família que amarra neles suas redes e outros bens" (1943, p.17 - tradução minha)[58]. Nesta coluna, considerada como dotada de vitalidade e agências poderosas, além da *Txíhali,* também podem ficar dependurados a flauta de pã *Zero* e o chocalho de pequi para dançar, *Kotxyali*, e ali recebem oferendas e as respectivas rezas. Por ser considerada órfã (*txeyxika<u>haré</u>*), a *Txíhali* é companheira de todas as outras *Iyamaka*, ou

[55] 'Homem-de-cima'; herói cultural.
[56] Zetati waikyate ('dono de flauta'), zetati waikyatyo ('dona de flauta').
[57] Kotaza que se pode traduzir tanto como 'canto da formiga' quanto 'chicha da formiga'.
[58] "Están tenidos en certo modo por genios tutelares de la familia que amarra a ellos sus hamacas y otros bienes".

seja, qualquer dono-de-flauta pode tê-la e cuidar dela. Mas um dono de *korewaye* (flecha-de-cura)[59] não pode ter *Txíhali*, só a *Zero*, por ser mais mansa.

Rondon foi quem primeiro a registrou, em seu "Vocabulario Portuguez-Aritî" como "Ocarina de cabaça – *Xín-harî*" (c.1911, p.19). Um ano depois em campo, Roquette-Pinto chamou-a de *Xin-harí* e *Tsin-hali* (1917, p.91); Rondon e Faria a registraram, depois, como *Cialí e Xialê* (1948, p.40, p.67), Max Schmidt como *Tšihăli* (1914, p.240) e *Tchihali* (1943, p.41), e Costa como *Jíhali* (1985, p.186).

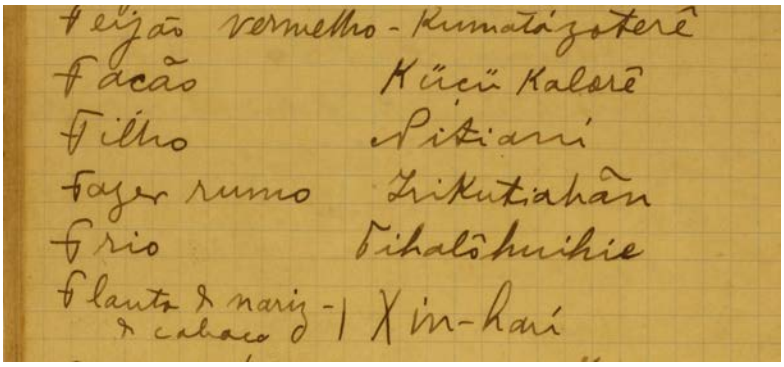


Figura 1 - "Flauta de nariz de cabaça – Xin-harí".
Diário de campo de Roquette-Pinto, 1912 (foto do autor).

Seu nome se traduz como 'besouro'. O amure[60] Justino a chamou de 'besourinho'. Não sei se poderia ser classificada como uma "flauta globular" (Izikowitz, 1935, p.286), já que sua forma se aproxima menos de um globo do que de um "disco-voador". Para tomar essa forma discoide, é confeccionada com duas pequenas calotas de cabaça unidas e coladas com breu *mahanidi* (cera preta de abelha jataí), usada como rejunte, recebendo três orifícios: um para o sopro e dois para digitação. Preferi chamá-la de ocarina, como o fizeram Rondon (c.1991) e Lévi-Strauss (1996), mesmo que a forma de tocá-la não seja comum às ocarinas conhecidas: sopra-se com uma das narinas (*maniya kilyakoti*) e, além disso, o sopro é direcionado, pelo próprio flautista, à borda oposta do furo proximal sem a ajuda de um duto que direcione o ar, isto é, sua embocadura (ou "narigadura") funciona como a de uma flauta transversal.

[59] A flecha de cura (korewaye, literalmente 'flecha boa/bonita') é uma flecha sem ponta, enfeitada com amarrações de linha de algodão colorida, destinada às pajelanças que buscam o retorno do espírito à pessoa doente. Ela também é chamada de winitikatse: 'respiração' (literalmente, 'respiração ereta' ou 'caniço de alento'). Assim como as Iyamaka, estas flechas também recebem oferendas e rezas.
[60] 'Chefe'.

Figura 2 – A Txíhali ao lado de seu companheiro homônimo
na aldeia do Rio Formoso em 2014 (foto do autor).

Para tocá-la, o flautista deve obturar uma das narinas com o polegar e soprar com a outra. Com isso, produz basicamente três notas, conformando uma "tríade maior em segunda inversão" (chamemos assim), próxima de Dó-Fá-Lá, que pode variar de tonalidade de acordo com o tamanho de seu corpo, sendo que as músicas cantadas por ela (pois a Txíhali também é cantora na voz de seu tocador) obedecem a essa mesma gama de notas (uma tríade maior), como se pode ver na transcrição feita de um dos cantos da *Txíhali*, na voz do amure Justino Zomoizokae que gravei em 2014 (Fig.3)[61].

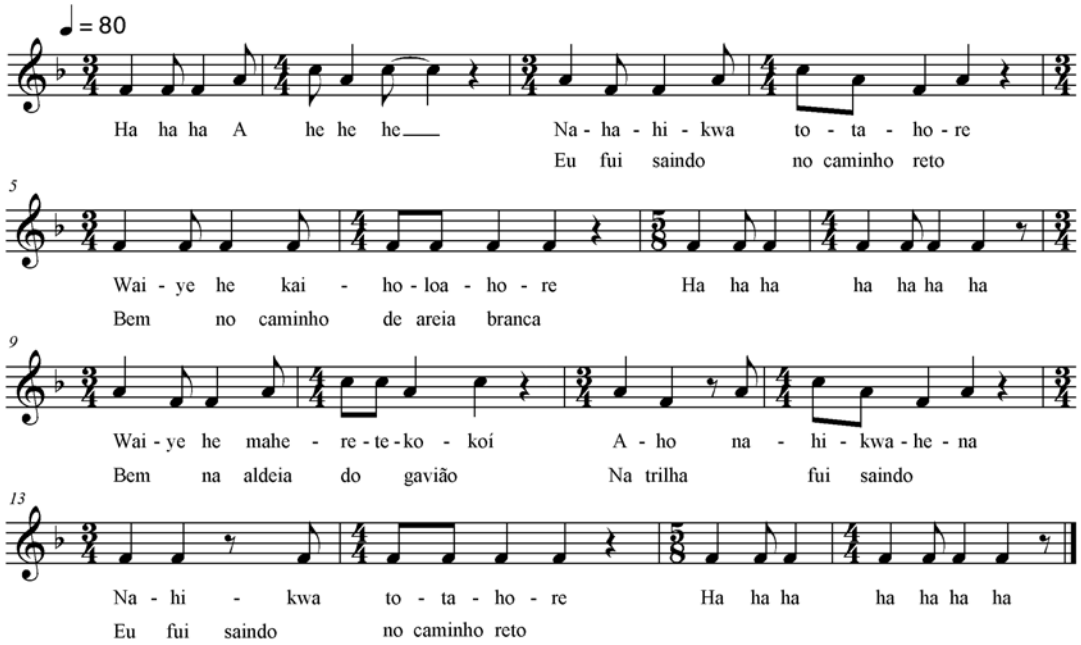


Figura 3 – Canto da Txíhali

[61] Por ora, não me detive nas análises de frequências das Txíhalis. (cf. Aytai, 1981-1982 passim).

Roquette-Pinto, baseando-se nas análises de Astolpho Tavares, declara que é um instrumento "pouco exacto", excluindo-a da análise tonal das flautas do livro *Rondônia* (1917, p.88); não há, no Museu Nacional, registro de gravações da Txíhali dentre aquelas realizadas em cilindros de cera, em 1912, não havendo qualquer transcrição em partitura de suas melodias entre aquelas do livro. Em todo caso, há um exemplar exposto no Museu Nacional do Rio de Janeiro, sob o número de registro 11.234. Lévi-Strauss, referindo-se às ocarinas nasais dos Nambikwara, também não lhes dedicou muita atenção, considerando-as "estridentes" (1996, p.308):

> A melodia era diferente dos cantos nambiquara aos quais eu estava acostumado e que, por sua força e seus intervalos, lembram nossas rondas camponesas; diferente também dos apelos estridentes que se tocam nas ocarinas de três furos, feitas de dois pedaços de cabaça unidos com cera.

À *Txíhali*, um dono-de-flauta deve fazer oferendas, constituídas de carne de caça (sobretudo veado campeiro), beiju, chicha de mandioca brava (*oloniti*) e fumo; deve também cuidar de seu estado físico, protegendo-a de insetos e outras pragas que possam corroê-la, tratando da manutenção de seu rejunte de breu de abelha jataí (esta espécie de "epóxi" natural). Ainda que as mulheres paresi-haloti possam ser *donas* da *Txíhali* (ao contrário do que acontece com as outras *Iyamaka*) e tocá-las tatilmente falando, a elas não é permitido tocá-las musicalmente.

A razão para tantos cuidados cercando as relações entre as *Iyamaka* e a pessoa paresi-haliti é que elas são tidas como dotadas de vida, personificações sonoras de seres algumas vezes considerados perigosos e ferozes, noutras, carentes e dignos de caridade e pena. Os Paresi-Haliti dizem que a *Txíhali* tem um espírito "brabo" e que ela é "danada mesmo", mas o dizem sorrindo, revelando o caráter igualmente cômico de sua brabeza. Todas essas idiossincrasias dos seres-flauta implicam em uma delicada relação e na formação da ontologia paresi. A origem desta cosmopolítica sonoro-visual reside nas narrativas dos tempos antigos. Conforme esta cosmo-história, enquanto as outras *Iyamaka* surgem das águas do rio (após uma epopeia envolvendo uma doação dos homens-da-água liderados por *Kalaytewe*, o "mestre espiritual" destas flautas *Iyamaka*, ao irmão de *Kamae*, a/o Lua) e do fundo da pedra (no caso da flauta *Zero*, que protagoniza uma passagem importante do mito cosmogônico), já a *Txíhali* vem da mata, e é protagonista de uma narrativa mítica exclusiva, que reflete bem seu caráter traiçoeiro e explica o temor que os Paresi-Haliti têm por ela. Na história, é descrita como um ser perverso e ardiloso, que prepara armadilhas para pegar e devorar as gentes-pássaro enquanto assobia, como narro resumidamente a partir de Pereira (1986, p.131-149) e do relato pessoal do velho João Titi Akonoizokae, da aldeia Korehete:

Txíhali criou o tucanuçu para vigiar suas armadilhas de corda de tucum enquanto as sobrevoava. Tiholazaharé (gente-pássaro crejoá – Cotinga maculata) foi tocar na armadilha com sua flecha e acabou ficando todo preso. Tucanuçu sobrevoou cantando.

Figura 4 – O ser Txíhali e o Tucanuçu (na visão do autor).

Dali a pouco, Tiholazaharé vê chegando um homem baixote com um caco de cabaça emborcado às costas. Era Txíhali que vinha, assobiando como sempre, verificar a armadilha.

Txíhali soltou o homem-pássaro e o entregou à sedução de suas duas filhas, Kamalahitsawaneró e Kamozalikaneró. Elas o ensinam a tirar um feitiço que evitava a quebra de suas castidades e têm relações sexuais com ele. Sabendo que seu pai queria matá-lo, advertem Tiholazaharé de que ele não devia dormir ao escutar as histórias que Txíhali lhe contaria, caso contrário ele seria morto. Mas ele acabou caindo no sono e, embora as irmãs o tivessem cutucado, ele não acordou, e elas também acabaram dormindo. Então, Txíhali avançou até a sua rede, tampou com cera preta de abelha seu ouvido, sua boca, seu nariz e sua bunda, e Tiholazaharé acabou morrendo e sendo devorado por Txíhali.

Enquanto isso, Zatyamare, irmão de Tiholazaharé, estranha sua demora e manda seu irmão mais novo, Kwerekwamã (o periquito-vermelho), ir procurá-lo. Apesar das advertências, Kwerekwamã comete o mesmo erro do irmão e acaba preso na armadilha, porém resiste às histórias de Txíhali, mantendo-se acordado. A partir daí, a narrativa toma diversas variantes, sempre com Kwerekwamã vencendo os desafios formulados por Txíhali, que seguia pretendendo matá-lo. Num deles, Txíhali, sempre assobiando[62]*, ordena que ele suba no pé de coqueiro-chonta (Guilielma insignis) para ver se há algum passarinho comendo seus cocos. As irmãs, sabidas, para protegerem seu pretendente, colocam cacos de cabaça sobre seus olhos, seus ouvidos e em sua bunda, tampando bem. Quando ele sobe no coqueiro, os tucanuçus de Txíhali, que pretendiam bicá-lo até matar, não conseguem, e são mortos por ele. (Txíhali sempre consegue ressuscitar seus tucanuçus com sumo de ananás-bravo*[63]*) Num dos desfechos, Kwerekwamã engana Txíhali, que acaba morrendo esmagado*

[62] Os narradores me esclareceram que Txíhali fala por meio de assobios.
[63] Sobre isso, conferir a morte momentânea controlada por feiticeiros, em Mauss (1974, p.71).

por uma casca de jatobá-do-cerrado, e de sua barriga sai um monte de besouros. Kwerekwamã, espantado, exclama: - "Ele era um feiticeiro!" Vendo o pai morto, as filhas pegam dois besouros grandes e os pintam com polvilho seco, e eles se transformam em ocarinas nasais, que saem assobiando.

Para compreendermos melhor as agências e motivações desta ocarina nasal, observemos a extrema cautela do Paresi-Haliti com o assobiar (*miyahazare*), uma das características do ser-*Txíhali* da narrativa. Quando estive na aldeia do Rio Formoso, em 2014, fui advertido ao assobiar à noite. Explicaram-me que este som atrai o *Tihanare*, espírito maligno noturno, no qual os feiticeiros (*kakahekware*) se incorporam. O assobio o atrai porque, ao escutá-lo, ele se sente favorecido e poderoso, tornando-se potencialmente nocivo à família que me abrigava e podendo "fazer mal às meninas e carregá-las embora". Se alguém assobia, nesse caso, também é um sinal de que haverá visita de um feiticeiro; de outro ponto de vista, somente um feiticeiro pode assobiar à noite (como o ser-Txíhali na narrativa); e se outra pessoa o faz, acaba atraindo coisas ruins. *Similia similibus evocantur*: o semelhante evoca o semelhante, eis uma das fórmulas da lei da similaridade pela qual opera o rito de *simpatia* (rito mimético) à distância (Mauss, 1968, p.46, 61, 65), donde assobio evoca (invoca) outro assobio.

O *Tihanare* vem de "outras aldeias", onde vivem os feiticeiros (*kakahekware*), e das grandes montanhas (caso em que é chamado de homem-da-montanha ou moço-do-morro). Ao som aterrorizante do tremor que ele provoca nestes morros, os Paresi-Haliti chamam de *aeririkoa*[64].

> O moço-do-morro correu e entrou num morro. Os homens começaram a cavocar, mas o morro começou a urrar e a tremer. Os homens voltaram para a aldeia e contaram para os outros.
>
> - Agora ele vem matar a gente e comer, disseram os outros.
>
> Amarraram as portas todas com cipó, para o moço-do-morro não entrar. De noite, o moço-do-morro chegou *assobiando*.
>
> Já vem o moço-do-morro, vamos matar! disseram os homens. Saíram com flecha, mas não viram ninguém.
>
> Na outra noite uma mulher saiu fora da casa, levando uma criança para urinar. O moço-do-morro pegou a criança e a mulher. Mas os homens ouviram o barulho, saíram e flecharam o moço-do-morro nas costas. O moço-do-morro virou tamanduá-bandeira. (Pereira, 1987, p.565 – grifo meu).

Como metamorfos, estes feiticeiros podem se transformar de acordo com as demandas da ocasião: em insetos, morcegos, lagartos e tamanduás (para fugir); em onça e em índios Nambikwara (para atacar). Marcel Mauss acrescenta que, "quando o feiticeiro ou a feiticeira se deslocam para causar dano, fazem-no sob sua forma animal, e é em tal estado que se

[64] Aos outros ruídos em geral, chamam de kaemahare.

pretende surpreendê-los" (Op. cit., p.28 – tradução minha), inclusive por meio de armadilhas. Contam, por exemplo, que certo feiticeiro, vindo da cabeceira *Matalo sewé*, toda noite passava assobiando próximo à aldeia Kotítiko (onde estive em 2014). Então, resolveram fazer uma armadilha de fojo para ele cair. Na escuridão daquela noite, ficaram à espreita e escutaram o assobio se aproximando:

> O pessoal acompanhava o assobio e dizia:
> - Está perto... mais perto... bem pertinho mesmo...
> E parou de assobiar. Foram lá ver: o feiticeiro estava dentro do fojo (...)
> (Pereira, 1987, p. 699).

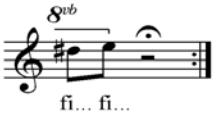
Vê-se que o assobio é seu traço distintivo; mais do que isso, é seu *signum diaboli*, pois se entende que "o mágico pode ser reconhecido por certas características físicas, que o designam e revelam, caso ele se esconda." (Mauss, 1968, p.19 – tradução minha).

De dentro do fojo, o feiticeiro tenta justificar seu assobio noturno, dizendo que viera de longe para buscar panelas e por isso só chegara à noite. Convencidos de sua sinceridade, os homens o libertam, dão-lhe pouso e panelas para fazer festa. Quando percebem que foram enganados, comentam:

> - Ele não vinha buscar nada de panela!
> - Queria é matar mesmo a gente e por isso assobiava...
> - Bem feito que caiu no fojo! (Pereira, 1987, p. 699).

Em sua longa epopeia de maldades em busca das Mães-da-Friagem, *Eroné*[65] encontra-se com o homem-da-água, *Mawatyaré*, que tem os braços em forma de gancho, que foi desenrolando o braço e subindo para os galhos mais altos do pé de caju-do-mato. *Eroné* benzeu[66] *Mawatyaré*, que disse:

> - Se Eroné é feiticeiro, vai assobiar igual ao saci [o pássaro *zatihõ; Tapera naevia*], e eu não vou poder matar.
> Eroné escutou Mawatyaré falar assim e assobiou:
> fĩ... fĩ..., igual ao saci.
> - Estão vendo? Eroné é feiticeiro, mesmo!
> disse Mawatyaré, e recolheu o braço.
> (Pereira, 1986, p. 279).



Este mito exortativo ilustra bem a relação entre o assobio, o ser feiticeiro e sua predação, trazendo ainda o pássaro saci, que os Paresi-Haliti dizem ser um pássaro feiticeiro. É exemplar na demonstração das agências de feiticeiro do ser-*Txíhali*, que causa malefícios por meio de ardis para abduzir, matar e devorar enquanto assobia. Essa predação mortal da

[65] Não confundir com Enore, ente do mundo superior, considerado a maior deidade.
[66] Benzer, aqui, significa encantar o outro para que ele se amanse e não lhe faça mal.

Txíhali (plano do mito e da cosmopolítica) está metaforizada na *destruição dos objetos* durante a festa da menina-moça (plano do ritual).

O regime sonoro do assobio, determinante da agência do feiticeiro sobre a pessoa paresi (antiga ou atual), deflagra a cada ressonância um novo embate cosmológico, seja como *Tihanare*, como *Txíhali* ou como homem-do-morro; a cada escuta, uma perigosa aproximação entre mundos dispara um sistema de exortações, precauções, oferendas e proteção. Podemos pensar o som do assobio como um operador, na forma de um feitiço sonoro, que provoca essa aproximação. Lembremos que, na língua Paresi-Haliti, o sufixo *–za*, que dá sentido 'líquido' a um radical (ex: *irikati,* 'fogo', *-za*, fluidez = *irikatiza,* 'gasolina'), é o mesmo que designa *canto* ou *narrativa* (ex: *sehalityatyakoza*, 'canto do racho na pedra') (Silva, 2013, p.322), dando à música um sentido adjetivo de fluidez líquida. Ora, um dos afixos de 'assobio', em paresi, é justamente *-za* (*miyahazare*). Então, se pensarmos o som como substância fluida, líquida, podemos conceber, no contexto da *Txíhali*, o assobio como a principal substância de sua farmacopeia mágica (Mauss, 1968, p.40), um *veneno* cujo contato com a vítima se dá pela escuta, e cuja eficácia mortal é muito maior na *data sinistra* da noite (idem, p.37).

A relação do som do assobio com a noite se confirma na história de *Xinimawseró* (a mulher-onça). Encantada com o assobio diurno de *Mahiwezani* (homem-morcego), que escutara no porto de banho, convida-o para assobiar à noite em sua *hati*:

> - É você que sempre assobia aí pra baixo?
> - Eu mesmo. Sempre assobio a história dos primeiros Paresí.[67]
> - Mas eu acho tão bonito o assobio de você! Porque você não vai hoje à noite a nossa casa com seus cunhados, para assobiar para a gente? (Pereira, 1987, p.750).

Mahiwezani aceita o convite e, é claro, à noite, todos são mortos por ele. Sua perigosa fala assobiada seria o que Mauss chamou de *langage spécial*, própria dos encantamentos (ibidem, p.50).

Por isso, o caráter negativo e predatório do assobio em determinadas situações, locais e horários, era-me constantemente lembrado por meus anfitriões e colaboradores locais, que se preocupavam em me educar em direção a uma conduta condizente com sua cosmovisão e em evitar dissabores cosmopolíticos durante a minha permanência na aldeia.

No caso do assobio do ser-ocarina-*Txíhale* e de seu duplo, o feiticeiro *Tihanare*, o som silvado é seu rito preparatório, sua natureza e sinal de perigo, e assobiar levianamente, sobretudo à noite, é potencializar sua ferocidade, é o que Lévi-Strauss denominou *chamado*

[67] Esta passagem confirma o status do assobio como linguagem, emulando a fala e, em consequência, o canto, como ocorre com as próprias flautas, pois quase todas as músicas instrumentais paresi-haliti tem um referente cantado com letra, inclusive as de Txíhali.

ruidoso de alto risco. Em *O Cru e o Cozido,* o autor aponta para a importância do ruído na cosmovisão dos povos ameríndios, e dos perigos envolvendo tanto a emissão quanto a escuta dos *chamados sonoros* ou *chamados ruidosos* (2004, p.179 e segs.). Estes movem diferentes relações e reações polarizadas nas narrativas, assim como avisos, exortações e precauções, resultando em variados modos de sanção. Entende que determinados mitos operam por meio de "sistemas de oposições relativos aos sentidos" movidos pelos *chamados ruidosos* e por um código no eixo paradigmático e nos cruzamentos sintagmáticos em relação ao ruído a ser emitido ou silenciado, a ser ouvido e atendido ou ignorado.

Por tudo isso, é que, quando a ocarina nasal e seu músico (aquele que aciona suas potências) entram abruptamente na *hati* do dono da festa, tocando e cantando ao raiar do dia (*kamaetalihena zeraita*), na seção final do ritual de nominação, há uma excitação geral e uma clara conduta de precaução: todos protegem seus pertences, as cabaças de chicha, a fogueira; e o festeiro zela pelas oferendas e pelo jirau onde alimentos estão colocados, pois tudo isso pode ser simplesmente destruído pela *Txíhali*, personificada na conduta corporal de seu tocador e cantor (pois há *cantos de Txíhali: Txíhalizerane*): as pisadas e braçadas de sua dança são propositalmente dirigidas a esses objetos, e derrubá-los e quebrá-los faz parte de sua *mise-en-scène* e de seu caráter destrutivo, predador, a um só tempo aterrorizante e cômico; sua performance provoca risos histéricos, gritos, fugas, pequenos desastres e inspira os cuidados mencionados.

> É nesta ação que sua braveza destruidora, cercada de cuidados, torna-se cômica; o pessoal se esquiva dela, temendo-a, ao mesmo tempo em que ri de suas ações. Os Paresi-Haliti costumam se referir a ela como sendo "danada mesmo!". (Salles, 2017).

Os donos da festa também procuram ter cigarros, beiju, carne de veado e chicha sempre à mão para oferecer aos tocadores de *Txíhali* a fim de apaziguar minimamente sua fúria atabalhoada. Sem querer impor uma causalidade mecânica à relação entre mito e rito (da qual se queixava com razão Lévi-Strauss) (2008, p.250), a partir do momento em que a *Txíhali* entra na *hati*, seus ouvintes mimetizam a escuta atenta de *Kwerekwamãi* no mito de *Txíhali*, o qual deveria manter-se atento e desperto ao ouvir as histórias encantatórias assobiadas do besouro feiticeiro sob o risco de ser atacado e morto, e precaver-se de outros ardis e ataques, protegendo-se com cacos de cabaça em lugares estratégicos, para evitar a morte por sufocamento provocada pela resina de cera abelha (observe-se o quanto essa narrativa descreve, num subplano discursivo, a própria matéria prima com a qual a *Txíhali* é confeccionada: cacos de cabaça e resina de cera de abelha).

Por outro lado, para se protegerem dos malefícios de *Tihanare* e seus feitiços (*howetinae*), buscam benzimentos, fazem oferendas a Enore cantando por proteção e, em casos mais graves, buscam o pajé (*utiahaliti*) ou a pajé (*utiahaloti*) da região. Confirmando as ambiguidades ameríndias típicas, rezam à própria *Txíhali* por proteção (assim como para todas as outras *Iyamaka*); mas, para serem atendidos, devem cuidar continuamente das flautas e alimentá-las com as oferendas prescritas por *Kalaytewe*, mestre espiritual das *Iyamaka*.

Figura 5 – Panorâmica da aldeia do Rio Formoso, em 2014.
Vê-se a casa-da-flauta à esquerda, entre duas mangueiras (Foto do autor)

Referências

AYTAI, Desidério. A flauta nasal nambikuara. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, n.17-20, 1981-1982.

_____. A linguagem de assobios dos índios Bororo e Karajá. *Publicações do Museu de Paulínia*, Paulínia-SP, v.7, 1979, p.1-23

_____. La flûte nasale des indiens Nambikuara. Cahiers de musiques tradicionelles, v.2, Instrumental, Ateliers d'ethnomusicologie, 1989. pp.133-149

BOGLÁR, Lajos & HALMOS, István. La flûte nasale chez les indiens Nambicuara. *Acta Ethnographica*, 1962, n.11, pp.437-446.

COSTA, Romana M. R. *Cultura e Contato*: um estudo da sociedade Paresí no contexto das relações interétnicas. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) UFRJ-Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1985.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*: A Comparative Ethnographical Study. Göteborg: Wettergren & Kerber, 1935.

LEACH, James.2004 "Modes of creativity". In HIRSCH, E.; STRATHERN, M. (eds.), *Transactions and creations: property debates and the stimulus of Melanesia*. New York: Berghahn Books, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ . *O Cru e o Cozido* (Mitológicas v.1). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Antropologia Estrutural.* São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1968.

MUSEU NACIONAL. *Catálogo Geral*. Antropologia e Etnologia, v.5, 10.000 a 12.499, Museu Nacional do Rio de Janeiro, s/d.

PEREIRA, Adalberto H. *O Pensamento Mítico do Paresí* – primeira parte. *Pesquisas* – Antropologia n.41, 1986, Instituto Anchietano de Pesquisas, São Leopoldo, p.5-441

_____. *O Pensamento Mítico do Paresí* – segunda parte. *Pesquisas* – Antropologia n.42, 1987, Instituto Anchietano de Pesquisas, São Leopoldo, p.447-841

RONDON, Cândido Mariano da S. *Historia Natural – Ethnographia,* Annexo n.5, Rio de Janeiro: Papelaria Luiz Macedo, s/d (c.1911).

_____. e FARIA, João Barbosa. *Esboço Gramatical; vocabulário; lendas e cânticos dos Índios Ariti (Parici)*. Anexo n.5 – Etnografia. Conselho Nacional de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondonia,* anthropologia – ethnographia. (1ª edição). Col. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, vol. XX. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

SALLES, Pedro Paulo. "Adjuroná: percursos simbólicos da trompa Karajá". In: Anais do V Encontro Nacional de Enomusicologia, ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Belém: ABET, 2011, p.563-575.

_____. "Nozani-Ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi". In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos, um compêndio.* Título provisório. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017 – no prelo.

SCHMIDT, Max. Die Paressi-Kabiši – Ethnologische Ergibnisse der Expedition zu den Quellen des Jauru und Juruena im Jahre 1910. In: *Beitrage zur Volkerkunde*. Baessler-Archiv, Band IV, Heft 4/5, p.167-250. Leipzig und Berlin: Druck und Verlag Von B.G. Teubner, 1914.

_____ Los Paressís. In: *Revista de la Sociedad Cientifica Del Paraguay*. Tomo IV, n.1. Asunción, 1943.

SILVA, Glauber R. da. *Morfossintaxe da Língua Paresi-Haliti (Arawak).* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

WOLF, Siegfried. *Zum Problem der Nasenflöte.* Leipzig: Harrassovitz, 1941.

DO CONCERTO AO ESPETÁCULO: TENDÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO DAS PRÁTICAS SINFÔNICAS EM TEMPOS DE EMPREENDEDORISMO CULTURAL

Priscila Alencastre Lopes Santos Souza
palencastre.vio.pro@gmail.com
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

RESUMO: O trabalho que ora se apresenta desenvolve um breve relato a respeito de uma pesquisa etnomusicológica (ainda em andamento) acerca das disputas que estão ocorrendo no interior do campo da música sinfônica frente aos processos de transformação que o mundo da alta-cultura atravessa desde o progressivo desmonte do estado de bem-estar social, após o colapso do modo de regulação fordista-keynesiano. Identificar e compreender as estratégias encontradas pelos diversos agentes que despontam no campo e o impacto destes artifícios sobre o público de concertos das principais orquestras fluminenses tem sido o objeto de investigação desta pesquisa etnomusicológica em curso.

Palavras-chave: Práticas sinfônicas. Hibridação. Espetáculo.

Abstract: The present work intends to be a brief report on an ethnomusicological research (still in progress) about the disputes that are occurring within the field of symphonic music in front of the processes of transformation that the world of the high culture has been going through since the progressive dismantling of the welfare state after the collapse of the Fordist / Keynesian mode of regulation. Identifying and understanding the strategies encountered by the various agents that emerge in the field and the impact of these artifices on the audience of concerts of the main orchestras of Rio de Janeiro has been the object of investigation of this ongoing ethnomusicological research.

Keywords: Symphonic practices. Hybridization. Show.

O presente trabalho tem por objetivo ser uma breve narrativa, com alguns comentários críticos, acerca de uma pesquisa etnográfica, ainda em curso, que tem por intuito lançar um olhar mais arguto para as transformações pelas quais o campo das práticas sinfônicas do Rio de Janeiro vem atravessando - e sendo atravessado por - na contemporaneidade.

Antes de iniciar, faz-se necessário pontuar algumas considerações a respeito de detalhes importantes sobre determinadas escolhas metodológicas e sua necessária relação com o sentido desta investigação.

Primeiramente, é preciso falar um pouco sobre o critério de seleção dos espetáculos musicais a serem acompanhados, a delimitação dos espaços escolhidos e o recorte geográfico. Neste sentido, quando me refiro ao Rio de Janeiro fica aqui subentendido um eixo de circulação que compreende as cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Os concertos sinfônicos na cidade de Niterói foram incluídos na etnografia pelo fato desta cidade ser bastante

representativa dentro do panorama sinfônico local em virtude da peculiaridade de contar com uma orquestra pública federal, a Orquestra Sinfônica Nacional (OSN), sediada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, localizado no bairro de Icaraí em Niterói. Esta particularidade leva a cidade de Niterói a participar de forma bastante significativa da cena sinfônica do estado, havendo inclusive um fluxo constante de cariocas para o Centro de Artes da UFF, tanto na condição de público, para assistir aos concertos da OSN, quanto de músicos que tocam na orquestra.

Além dos concertos da OSN no Centro de Artes da UFF, foram também observados os concertos das principais orquestras sinfônicas cariocas. Tais como: Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ (ORSEM), assim como concertos de alguns conjuntos de câmara, especialmente aqueles que se apresentaram ao público como portadores de alguma proposta de conteúdo musical ou de *performance* que se auto-intitulasse como sendo inovadora.

Portanto, um critério estipulado para o recorte foi a proposta de acompanhar apenas aos concertos sinfônicos onde a orquestra (ou os conjuntos de câmara) se apresentassem no palco, ficando assim, automaticamente excluídas as óperas, os balés e os musicais. Logo, apesar de ser uma orquestra fundamental neste eixo Rio-Niterói, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal não foi acompanhada por esta pesquisa. A escolha metodológica de diferenciar radicalmente entre estes dois tipos de espetáculos, ambos freqüentes e igualmente constitutivos do universo das práticas sinfônicas, se justifica – especialmente - pela necessidade de identificar nos concertos sinfônicos (aqueles que originalmente seriam destinados apenas e exclusivamente à fruição da chamada música clássica, executada ao vivo e sem o artifício de mediações extra-musicais) o fenômeno contemporâneo de assimilação das práticas musicais, repertórios, espaços e tipos de *performances* características de outras práticas musicais, especialmente aquelas veiculadas permanentemente pelos *media* de massa.

Por último, e a título de elucidação, é preciso dizer algumas palavras sobre conceito de práticas sinfônicas na forma como ele está sendo aqui empregado:

> O que denomino aqui práticas da música sinfônica abrange desde aquelas entendidas como prática comum, com repertório mais ou menos padronizado e apresentado sob forma de concerto, até suas derivadas, que englobam desde música de câmara ou canto coral ao uso de orquestras sinfônicas em contextos distintos da prática comum, mas nos quais, ainda assim, são ou foram empregados orquestras com alguma regularidade, e eventualmente também a grandes conjuntos heterodoxos em que há introdução de, por exemplo, instrumentos de uso tradicional em determinadas culturas musicais, ou mesmo casos em que há a substituição integral dos instrumentos da tradição sinfônica por outros não usuais daquela tradição." (ARAÚJO, 2016).

Partindo desta definição de amplo espectro cunhada por Araújo, podemos antever, destarte, que não estamos partindo do pressuposto de que o campo das práticas sinfônicas desfrute de uma autonomia relativa.

Diferente deste entendimento, para BOURDIEU (1975), o que aqui nomeamos por *práticas sinfônicas* estaria incluso dentro do que ele chamou de *campo de produção erudita*:

> sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais (BOURDIEU, 1975, p.105).

Dessa forma, Bourdieu opõe ao campo de produção erudita o *campo de produção da indústria cultural:*

> Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo as suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (BOURDIEU, 1975, p.105).

Para melhor compreender esta concepção de dois campos, com modos de operação que se distinguem mediante a relação que estabelecem com o mercado, foi necessário pensar mais a fundo sobre quem seria então o agente mantenedor do campo de produção erudita já que este não operaria segundo as demandas de mercado, mais a partir de sistemas de produção, reprodução, circulação e legitimação que seriam internos ao próprio campo.

Em meio a este exame, destaca-se a centralidade do papel do estado enquanto indispensável elemento garantidor das instituições de produção, reprodução e conseqüente legitimação da música de concerto. Durante o século XX (no período localizado entre o pós-guerra e os anos 70) ocorreu a consolidação do chamado estado de bem-estar social nos países do capitalismo central. Por estado de bem-estar social entende-se o regime de acumulação capitalista de tipo *fordista* associado ao modo de regulação estatal *keynesiano*. É precisamente neste tipo de regulação que o estado nacional assume esta faceta asseguradora de saúde, educação, transporte e cultura para povo (MASCARO, 2013, p. 109–128, HARVEY, 1989, p. 121-134, HIRSCH, 2010, p. 137-169)

Nesta conjuntura, há uma associação material e simbólica muito forte entre orquestra e nação. As orquestras são orquestras de algum lugar: orquestras de uma nação. Também dentre os países do bloco socialista este tipo de associação material e simbólica ocorreu com muita intensidade, muitos dos quais investiram pesadamente nestas instituições ligadas à produção, reprodução e legitimação da música sinfônica (vide a abundante e riquíssima produção de música sinfônica dentro da URSS ao longo do sec. XX). Mesmo nos países da periferia do

capitalismo, que tiveram um histórico mais irregular nesta relação entre música sinfônica e estado, seria possível destacar momentos de ascensão deste tipo de presença estatal com o incremento nas políticas para o setor: no caso brasileiro temos a sempre polêmica relação entre Villa Lobos e o Estado Novo de Vargas e, recentemente, o exemplo do caso Venezuelano com o El Sistema.

Partindo destas considerações, podemos aferir que a autonomia relativa do campo de produção erudito, dantes constatada pela análise sociológica de Bourdieu, só foi então possível mediante o suporte material e simbólico oferecidos pela especificidade deste modo de regulação estatal típico do pós-guerra, onde uma orquestra sinfônica cumpria um importante papel simbólico o qual, hodiernamente, mediante uma regulação estatal de tipo neoliberal, economia global e identidades fragmentadas, no qual já não mais se opera com as mesmas estruturas materiais e simbólicas, os agentes deste campo se vêem compelidos a urdir uma relação mais direta com a dinâmica propriamente mercantil e as suas construções simbólicas a fim de traçarem novas estratégias de sobrevivência e permanência do (e no) campo (YÚDICE, 2004, p.135-139)

Se a música de concerto está atravessando, já há algum tempo, um processo de esfacelamento progressivo dessa autonomia relativa suportada pela regulação estatal de tipo fordista-keynesiano, o horizonte concreto que, então, se configura para os agentes deste campo redefine assim toda a dinâmica entre as alternativas que estão passíveis de se apresentarem mais imediatamente enquanto possibilidades para os músicos.

Concomitantemente a esta reflexão teórica e a observação de inúmeros concertos das supracitadas orquestras no eixo Rio-Niterói, dei início a um diálogo com músicos de orquestras sinfônicas, professores de música, lideranças do setor, público esporádico, público freqüentador, produtores, acompanhei a crítica, as redes sociais, as iniciativas de trabalhos individuais e coletivos dos músicos, participei de *workshops* de empreendedorismo e inovação para orquestras sinfônicas, dialoguei e observei perifericamente alguns projetos sociais entre outras iniciativas diretamente ligadas ao meio orquestral.

Contrariando o que seria a minha hipótese inicial, e pelo que pude observar até o presente momento, parte significativa das pessoas dentro do universo da música sinfônica está realmente preocupada com a questão da renovação do público. Há debate permanente sobre o assunto, as pessoas defendem opiniões - as mais diversas - sobre o tema e conversam constantemente sobre ele entre si. Importante salientar que não foi possível constatar, de maneira significativa, a presença de qualquer postura de tipo distintiva, distanciada, elitista ou

esnobe. Definitivamente, este é um assunto que mobiliza os afetos da grande maioria daqueles que vivenciam o cotidiano do campo das práticas sinfônicas.

Proliferam rapidamente os exemplos de músicos que tocam em orquestras sinfônicas e se dedicam a trabalhos em paralelo com conjuntos menores ou mesmo sozinhos, trabalhos estes os quais, muitas vezes, são apostas em algum tipo de inovação musical[68] que não é contemplada pelo trabalho dentro das orquestras sinfônicas tradicionais.

Quanto ao público, se, por um lado, é fato que existem recentes pesquisas sociológicas feitas no velho mundo dando conta de que realmente o público de música clássica diminui e envelhece[69], por outro lado observei que a maioria das orquestras do nosso circuito - surpreendentemente - não aparentam carecer (em uma parte significativa de seus espetáculos) de público cativo para as suas apresentações.

Tomo a título de exemplo ilustrativo dessa constatação, um fato ocorrido em um concerto no dia 10/07/2016 (em uma manhã de domingo) da Orquestra Sinfônica Nacional no Centro de Artes da UFF no qual os ingressos haviam se esgotado no dia anterior ao dia da apresentação (fato raríssimo para um concerto sinfônico!) e, como este tipo de eventualidade já estava se tornando algo corriqueiro,[70] a produção da orquestra providenciou, para o dia deste concerto, uma transmissão em um telão localizado em outro teatro menor, também no interior do Centro de artes da UFF, aumentando a capacidade em mais cem pessoas, o que se provou ser uma estratégia exitosa já que a alternativa foi bem recebida pelo público que aderiu à opção oferecida pela produção, lotando o outro teatro.

Saber quanto desse público que comparece aos concertos é um público efetivamente pagante, qual o valor que estão pagando por um ingresso de concerto e o quanto esta receita representa nos orçamentos das orquestras é uma questão interessante a ser examinada em maior detalhe.

Pela observação reiterada de exemplos como este e por outros fatos igualmente inesperados no decorrer desta investigação, pude perceber que – talvez – angariar público e assegurar a manutenção da sua existência e relevância social seja algo que, em certas

---

[68] Há músicos que se organizam em cameratas onde tocam um repertório mais "eclético" que aqueles praticados nas orquestras sinfônicas, ou se apresentam com algum tipo de quebra no protocolo usual do ritual dos concertos sinfônicos. Outros músicos possuem seu próprio canal no Youtube e página de Facebook onde veiculam seus trabalhos solo, geralmente envolvendo música popular, experimentações com instrumentos elétricos e etc.

[69] DORIN, Sthéphane. La muisique classique et ses publiques à lêre numérique. Enquête sur la fréquentation dês concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine. Éditions dês arquives comtemporaines, 2016.

[70] Os ingressos freqüentemente se esgotavam deixando desapontadas muitas pessoas que chegavam para assistir aos concertos e não conseguiam comprar ingressos por estarem sempre habituadas a não se preocuparem em comprá-los com antecedência. Eu mesma já passei pela experiência, também em dois concertos da OSN no Centro de Artes da UFF.

situações, os sujeitos do campo das práticas sinfônicas estejam conseguindo fazer de forma até mesmo satisfatória, logo, esta que era a minha questão inicial passara a ser uma questão irrelevante e, desde então, o foco do meu interesse primordial se voltou para saber *através de quais* dispositivos estratégicos o campo das práticas sinfônicas estaria sedimentando a sua sobrevivência em uma realidade aparentemente tão adversa.

Analisando os programas das orquestras sinfônicas, assim como as iniciativas de trabalhos independentes dos músicos destas mesmas orquestras, fica evidente o processo de flexibilização de diversos elementos típicos da práxis consolidada do concerto sinfônico tradicional: presença marcante dos mais variegados tipos de hibridação musical feitos, quase que em sua totalidade, pela aproximação com as linguagens, práticas, métodos e tipos de *performance* que, em um passado recente, estiveram estritamente associados às dinâmicas próprias do campo da indústria cultural.

Como exemplo significativo desta tendência de quebra do protocolo tradicional do concerto sinfônico, no final da temporada 2016, a OPES (Orquestra Petrobrás Sinfônica) se propôs a fazer uma releitura, com arranjos inéditos para orquestra sinfônica, do álbum Ventura, da banda Los Hermanos. O concerto foi um sucesso tão estrondoso que acabou dando ensejo a uma pequena turnê com mais quatro concertos (dois em São Paulo, um em Porto Alegre e mais um no Rio de Janeiro, dessa vez na Fundição Progresso). Importante ressaltar que, para a divulgação deste concerto, a orquestra desfrutou de um espaço nos meios de comunicação de massa consideravelmente maior do que aquele normalmente dedicado à temporada de concertos tradicionais. Segue abaixo um trecho da matéria (de página inteira!) que saiu na capa do segundo caderno do jornal O Globo quando do concerto na Fundição Progresso:

> A estratégia para a renovação do público vai além da música. No "*Ventura Sinfônico*", que teve o apoio dos Hermanos pelas redes sociais desde o seu anúncio, por exemplo, diversos elementos trazem um ar mais informal ao espetáculo: os músicos trocam o traje passeio completo por jeans e camiseta e têm até coreografia; o maestro Felipe Prazeres rege tanto a orquestra quanto o público, estimulando a cantar desde o início. E, neste sábado, na Fundição, as pessoas ainda poderão acompanhar o espetáculo em pé, tomando cerveja, com direito ao tradicional *bis* com "*Pierrot*" – uma novidade em relação à estréia no João Caetano (O GLOBO, 11/02/2017).

Houve um momento, imediatamente anterior a este, onde as maiores apostas dos músicos se voltavam para a "educação" do público através da realização de concertos didáticos e projetos sociais. Obviamente que estas estratégias ainda estão presentes no cenário, mas é certo que perderam força como expediente para "formação de platéias" diante da estratégia de incorporação de elementos da cultura de massa e do espetáculo nas práticas

corriqueiras dos conjuntos orquestrais, grupos de música de câmara e trabalhos individuais dos músicos. Orquestras que ainda investem na estratégia do concerto didático o fazem pontualmente e estruturado, na maior parte das vezes, enquanto um espetáculo, a exemplo d'Os Saltimbancos Sinfônico feito pela OPES ou os concertos didáticos com a presença de uma atriz encenando um roteiro feito especialmente para se acoplar ao programa musical, como na série de concertos didáticos para escolas públicas promovidos pela OSN.

Hoje é possível afirmar que uma parte significativa - e crescente - dos programas dos concertos das orquestras sinfônicas cariocas é dedicado ao repertório de música popular. A tendência contemporânea vem mostrando uma guinada do concerto de música sinfônica para uma zona de entretenimento cultural, opção que, em tempos não muito distantes, relegaria uma orquestra à perda de legitimidade dos pares e de seu público usual.

Outro fenômeno digno de nota que vem crescendo ultimamente nos meios orquestrais são os eventos, festivais e conferências[71] onde a questão do futuro dos grupos orquestrais é amplamente debatida em termos de gestão de negócios, empreendedorismo, empreendedorismo social, inovação e etc. Nestes encontros são organizados concertos e apresentações que apontam para tendências do que poderia vir a ser o futuro da música de concerto (quase sempre exemplos de hibridação com algum elemento da cultura de massa), *cases* de sucesso em gestão de negócios e gestão de organizações em música clássica, bem como histórias inspiradoras de pessoas que "fazem a diferença" no mundo através de intervenções sociais se utilizando da música clássica como ferramenta privilegiada para corrigir desigualdades sociais ou pacificar zonas de conflito.

Nestes *workshops*, é claramente identificável um grande esforço de aproximação do universo das práticas sinfônicas com a racionalidade e os procedimentos dos meios corporativos. Todo o discurso que perpassa é estritamente versado na gramática neoliberal do empreendedorismo. Tratar orquestra como empresa, encontrar e ser capaz de "propagandear" utilidades concretas que justifiquem o investimento dos vultosos recursos indispensáveis ao sustento de um conjunto orquestral.

Diante deste cenário e das muitas perguntas que ainda permanecem, verifico um fato curioso que insiste em nos confrontar: nem mesmo o rígido conservadorismo, nem o elitismo ou o esnobismo pelos quais o meio da música de concerto esteve por tanto tempo associado no imaginário do senso comum em comparação às representações ligadas aos outros gêneros

[71] Festival RC4 - http://www.festivalrc4.com.br/programacao/painel-rc4 / Conferência Internacional MultiOrquestra: Modo(s) de Usar - http://transform.britishcouncil.org.br/pt-br/content/conferencia-internacional-multiorquestra-modos-de-usar

musicais está sobrevivendo ao xeque-mate da mercadoria dado a este feudo, outrora bem protegido, da música sinfônica.

> Não há razão nenhuma para que a cultura, e apenas ela, deva conseguir salvaguardar sua autonomia em relação à lógica pura do lucro se nenhuma outra esfera também não puder fazê-lo. Portanto, a necessidade que tem o capital de encontrar esferas de valorização sempre novas – dizendo banalmente, ocasiões de lucro – não poupa a cultura "por seus belos olhos". (JAPPE, 2013, p. 210).

Referências

ARAUJO, Samuel. *A prática sinfônica e o mundo a seu redor*. *Estud. av.* [online]. 2016, vol.30, n.86 [cited 2016-07-23], pp.311-322. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142016000100311&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142016.00100021.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos In: A economia das trocas simbólicas.* São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1974.

DORIN, Sthéphane. *La muisique classique et ses publiques à lêre numérique. Enquête sur la fréquentation dês concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine*. Éditions dês arquives comtemporaines, 2016.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Edições Loyola, 1989.

HIRSCH, Joachim. Teoria Materialista do Estado. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2010.

JAPPE, Anselm. *O gato, o rato, a cultura e a economia In: Crédito à morte: a decomposição do capitalismo e suas críticas*. São Paulo, Editora Hedra, 2013.

MASCARO, Alysson Leandro. *Estado e forma política*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2013.

YÙDICE, George. *A conveniência da cultura – Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

REFLEXÕES ETNOGRÁFICAS ACERCA DE UM "PÓS-CAMPO" ENTRE OS MÚSICOS DOS "BEIRADÕES" EM MANAUS (AM)

Rafael Branquinho Abdala Norberto
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
rbanviolao@gmail.com

Resumo: Buscando contribuir para o debate etnomusicológico em torno da temática geral do VIII ENABET, a saber, "Música, dança, cidadania e participação", reflito acerca de paradigmas e diálogos teórico-metodológicos que circundaram, ao menos, três anos (2014-17) de trabalho de campo etnográfico na cidade de Manaus, Estado do Amazonas, Brasil. Enquanto etnomusicólogo, meu foco de reflexões se pauta no eixo "Música, cidadania e participação", enfatizando o debate em torno do conceito de "participação". Para alcançar tal objetivo, descrevo algumas experiências etnográficas relevantes para esta discussão presentes na minha dissertação de mestrado e reflito acerca de "retornos ao campo" em que busquei colocar em prática técnicas advindas dos paradigmas mais conhecidos como pesquisa participativa e etnomusicologia aplicada. Além disso, discorro acerca de como, em verdade, partindo do paradigma pós-moderno na etnomusicologia, os trabalhos de campo etnográficos não finalizam ao concluirmos uma dissertação de mestrado ou tese de doutorado. Sendo assim, penso na continuação etnográfica dos diferentes períodos em campo levando em consideração que os mesmos se entrecruzam em lógicas distintas de espaço e tempo. Neste caso, trago as minhas experiências do que estou nominando de "pós-campo". Ou seja, experiências vivenciadas entre os músicos dos "beiradões", com os quais trabalhei, não somente ao longo do mestrado (2014-16), mas também em momentos após ter defendido a dissertação, mesmo já tendo me inserido etnograficamente em outros universos musicais manauaras.

Palavras-chave: Teoria/método; Etnomusicologia aplicada/participativa; Etnografia na Amazônia.

Abstract: Seeking to contribute to the ethnomusicological debate around the general thematic of VIII ENABET, namely "Music, dance, citizenship and participation", I reflect on paradigms and theoretical-methodological dialogues that have surrounded at least three years (2014-17) of ethnographic fieldwork in the city of Manaus, Amazon State, Brazil. As an ethnomusicologist, my focus is on the axis "Music, citizenship and participation", emphasizing the debate around the concept of "participation". In order to achieve this goal, I describe some ethnographic experiences relevant to this discussion presents in my master's thesis and reflect about "returns to the field" in which I sought to put into practice techniques from the paradigms better known as participatory research and applied ethnomusicology. In addition, I discuss how, in fact, starting from the postmodern paradigm in ethnomusicology, ethnographic fieldwork does not end when we finish a master's thesis or doctoral dissertation. Therefore, I think of the ethnographic continuation of the different periods in the field taking into account that they intersect in different logics of space and time. In this case, I bring my experiences of what I am naming as "post-field". That is to say, experiences lived among the musicians of the "beiradões", even in moments after I had defended the thesis.

Keywords: Theory/method; Applied/participatory ethnomusicology; Ethnography in Amazonia.

Introdução

Inicialmente, buscando cumprir o objetivo descrito no resumo acima, sintetizarei algumas reflexões epistemológicas e teórico-metodológicas acerca dos paradigmas da etnomusicologia aplicada e da pesquisa etnomusicológica participativa. Posteriormente, adentrarei nas reflexões acerca da temática geral do evento enfatizando principalmente as preocupações e debates no âmbito etnomusicológico. A partir dessas reflexões, ressaltarei algumas escolhas e experiências etnográficas vivenciadas entre os músicos dos "beiradões"[72] que poderão contribuir para o debate proposto.

Ao refletirmos acerca de nossas práticas etnográficas no campo da etnomusicologia, pelo menos desde a publicação da coletânea *Shadows in the field* (Barz; Cooley, 2008 [1997]), nos deparamos com problematizações em torno de questões como a representação/autoridade etnográfica, a ética na pesquisa etnomusicológica e os retornos ao campo. No entanto, principalmente a partir dos anos 2000, grupos de pesquisadores distintos, em sua maioria brasileiros, europeus e norte-americanos, começaram a publicar trabalhos refletindo acerca das limitações quanto aos modelos teórico-metodológicos vigentes. Desta forma, buscavam de modo reflexivo outras alternativas para além dos paradigmas "moderno" e "pós-moderno" na etnomusicologia (Araújo, 2008, p. 14-5).

Ressalto, ao menos, dois desses grupos de etnomusicólogos, que apesar de alguns diálogos no âmbito metodológico, partem de inspirações teóricas distintas. O primeiro deles, representado por Samuel Araújo (2008), Vincenzo Cambria (2008), entre outros, reflete sobre os paradigmas teórico-metodológicos na direção de uma etnomusicologia participativa, colaborativa, dialógica ou mesmo ação-participativa. Outro grupo, baseado nas reflexões trazidas principalmente pela antropologia aplicada, pode ser representado por trabalhos como os de Pettan (2010) e Sweers (2010). Estes, aprofundaram as reflexões e práticas de um novo paradigma que, com o tempo, passou a ser reconhecido por etnomusicologia aplicada. Trabalhos como o de Impey (2002), entre outros, já traziam contribuições para o novo paradigma. Entretanto, a categoria *advocacy ethnomusicology*[73] era mais utilizada, principalmente nas publicações norte-americanas. A publicação da coletânea *The Oxford*

[72] Sobre os músicos dos "beiradões" e suas práticas musicais, ver Norberto (2016). Utilizo "música do Beiradão" quando trato dos contextos em que esta categoria é compreendida como gênero, movimento ou produto musical específico, e "beiradões", quando faço referência às beiras de rios, igarapés, lagos e paranás onde os referidos músicos nasceram. Utilizo ambas ("música do Beiradão" e "beiradões") entre aspas por tratarem-se de categorias nativas.

[73] Os termos *advocacy*, *applied*, *active* ou *practical ethnomusicology* foram trabalhados pela primeira vez de maneira sistematizada em um volume do periódico *Ethnomusicology* publicado em 1992. Entretanto, o volume reuniu artigos que tratavam de tendências etnomusicológicas "fora da academia" (Araújo, 2008, p. 17) e não a etnomusicologia aplicada enquanto um novo paradigma acadêmico.

handbook of applied ethnomusicology (Pettan; Todd Titon, 2015) solidifica um trabalho que remonta cerca de duas décadas em busca de firmar a etnomusicologia aplicada enquanto paradigma dentro da academia.

É importante ressaltar que, apesar de compartilhar alguns ideais, há diferenças sensíveis entre os paradigmas da etnomusicologia participativa e aplicada, o que não impede o diálogo entre as mesmas. Autores como Araújo e Cambria, mais inclinados para as preocupações da etnomusicologia participativa, advogam um novo paradigma de pesquisa etnomusicológica. Ou seja, que supere a nível de método e técnicas de pesquisa o que foi estabelecido por trabalhos influentes da área, como os exemplos citados por Araújo (2008, p. 14-5). No caso do paradigma modernista, o autor cita o trabalho de Merriam (1964) como estabelecedor de diretrizes concernentes ao método e técnicas de trabalho de campo etnomusicológico. Do lado pós-modernista, Araújo faz alusão à já citada coletânea *Shadows in the field*. Sendo assim, o mesmo autor advoga que enquanto etnomusicólogos deveríamos pensar em um terceiro paradigma possível para levarmos a cabo nossas etnografias musicais. Um desses novos paradigmas possíveis, que vai além da etnomusicologia aplicada, é a pesquisa participativa ou ação-participativa. Neste tipo de pesquisa, a etnografia musical toma como bases epistemológicas conceitos de pensadores como Paulo Freire e Mikhail Bakhtin, como por exemplo, "*práxis*", "dialogismo" e "polifonia de vozes".

Na pesquisa etnomusicológica de caráter participativo, normalmente, o objeto de pesquisa é pensado coletivamente, o trabalho de campo é executado coletivamente e o texto final com os resultados da pesquisa também é escrito coletivamente. Como sugere Cambria (2008, p. 200), é um trabalho de pesquisa "com" determinados sujeitos e não "sobre" eles. Sendo assim, os resultados práticos (ações) provenientes desse tipo de pesquisa, o que normalmente era considerado "extra acadêmico", ficaram mais conhecidos a nível mundial por etnomusicologia aplicada. Entretanto, os trabalhos de Pettan e Sweers, por exemplo, não necessariamente efetuaram uma etnografia musical, muito menos obtiveram um resultado final escrito coletivamente, como ocorre nos trabalhos participativos. Neste sentido, Todd Titon (2015, p. 4) pontua que a etnomusicologia aplicada se volta para a "intervenção" em determinada comunidade cujo propósito é suprir demandas sociais, musicais, culturais, econômicas, ou a junção de ambas.

Adentrando na temática do evento, saliento que debater sobre "Música, cidadania e participação" pensando a partir das políticas de ações afirmativas como os "encontros de

saberes", as reservas de vagas e a lei 11.645[74] se trata de uma prioridade não somente no meio acadêmico e entre as ciências humanas/sociais. Em momentos de crise como os que vivemos atualmente, seja de ordem política e/ou social, a academia brasileira, e também em outras partes do globo, volta a se deparar com questionamentos e problematizações feitas em momentos anteriores, tais como: Para que servem os trabalhos acadêmicos e para qual perfil de leitor se destinam? Os nossos métodos e técnicas de pesquisa científica são realmente "eficazes"? A partir de qual paradigma científico estamos pesquisando? As nossas pesquisas estão sendo pensadas para atender a uma demanda somente acadêmica ou se comprometem em ampliar suas preocupações para grupos sociais distintos?

São muitos os questionamentos que vêm sendo debatidos e problematizados em diversas áreas científicas dentro da academia; somados a esses, poderíamos elaborar muitos outros. Trazendo essas preocupações para a nossa área em específico, muito tem sido pensado acerca da formação etnomusicológica, desde os "retornos ao campo" (ou continuação do campo), projetos de pesquisa-ação-participativa, escrita colaborativa, entre outros meios que possam aproximar a área aos grupos sociais antes reconhecidos somente como objetos de estudo. Atualmente, os "encontros de saberes", as reservas de vagas e o cumprimento da lei 11.645 se mostra como realidade cada vez mais presente nas universidades brasileiras e nos cursos de etnomusicologia, seja no nível da pós-graduação ou em disciplinas voltadas para este campo de estudos na graduação.

Em contrapartida, em linhas gerais, vivemos um momento e uma realidade acadêmica em que estamos divididos entre o "produtivismo científico tipicamente neoliberal" (Carvalho; Flórez, 2014, p. 132), as epistemologias hegemônicas do "Norte global" (Santos; Meneses, 2009) e a transdisciplinaridade descolonizadora desses modelos estabelecidos na academia. Seguindo esta linha de raciocínio, me incluo neste pêndulo agonizante que hora está mais para um lado, hora mais para outro. Ainda assim, saliento a seguir alguns dos esforços dialógicos e colaborativos que levei a cabo entre os músicos dos "beiradões" durante os trabalhos de campo enquanto mestrando e após os mesmos.

Escolhas etnográficas, o "pós-campo" e as ações entre os músicos dos "beiradões"

Desde a minha inserção etnográfica em Manaus me preocupo em avançar nas reflexões e práticas em direção a uma atuação mais dialógica e colaborativa entre os agentes/atores sociais

[74] Sobre os "encontros de saberes", ver Carvalho; Flórez (2014). Sobre a lei 11.645, ver <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> Acesso em: 12 mar. 2017.

(colaboradores da pesquisa). Neste sentido, enalteço a orientação[75] da professora Maria Elizabeth Lucas em chamar a atenção para a importância de alcançarmos um equilíbrio entre os modelos etnográficos interpretativos, dialógicos e colaborativos. Ambos os modelos fizeram parte da construção teórico-metodológica e epistemológica da minha dissertação de mestrado (Norberto, 2016). Entretanto, seguindo os objetivos deste texto, saliento apenas os diálogos com a pesquisa etnomusicológica participativa e aplicada que me auxiliaram no planejamento e elaboração da referida dissertação, bem como nas ações desenvolvidas no "pós-campo". A minha inspiração neste sentido deu-se a partir de três frentes: 1. o contato com as técnicas dialógico-colaborativas empregadas em projetos[76] desenvolvidos pelo GEM/UFRGS[77]; 2. a compreensão da prática dialógica ressaltada por Cambria (2008, p. 200) na "fase preliminar" do projeto com os jovens moradores da Maré; 3. a amplitude de possibilidades provenientes de projetos aplicados, dialógicos e participativos descritos por Araújo (2008, p. 19-27), entre outros autores já citados neste texto.

A decisão de seguir uma linha teórico-metodológica mais voltada para a escuta das memórias e relatos biográficos dos músicos dos "beiradões" advindos de diferentes gerações se deu após muitos diálogos de caráter intersubjetivo. A construção do Capítulo 2 – Trajetórias musicais e geracionais dos músicos dos "beiradões" (Norberto, 2016, p. 50-87) surgiu a partir de demandas, principalmente dos músicos mais velhos, que estavam vivenciando, naquele momento, uma falta de conhecimento por parte do público manauara de toda uma trajetória histórica e cultural do que ficou conhecido no Estado do Amazonas por "música do Beiradão". Da mesma forma, essa falta de conhecimento e de comprometimento social circundava uma nova geração de músicos que estava eclodindo nos meios de comunicação, nos espaços culturais estabelecidos e no que podemos nominar de *mainstream* musical manauara.

Esta eclosão de jovens músicos que estavam se apropriando da "música do Beiradão" deu-se, principalmente, em 2014, ano em que a busca por regionalismos musicais cresceu significativamente por conta do turismo promovido pelos jogos da Copa do Mundo sediados em Manaus. No entanto, músicos mais velhos, excluídos e espoliados desse *mainstream* musical, viam a necessidade de abordarmos criticamente essas apropriações na minha dissertação. Uma das estratégias utilizadas para evidenciar a "música de antigamente", como

[75] Orientadora no mestrado (2014-6) em música (etnomusicologia/musicologia) e, atualmente, no doutorado (mesma área de concentração; desde março de 2016).

[76] Dentre esses, ressalto o "Saberes musicais compartilhados: intervivências universitárias com jovens rurais do Rio Grande do Sul no uso de tecnologias multimídia", que resultou no DVD *Na levada dos saberes musicais compartilhados: um projeto de iniciação à etnomusicologia* (Lucas, 2012).

[77] Para maiores informações sobre o grupo de pesquisa, ver <dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3819766818172537> Acesso em: 16 abr. 2017.

os músicos mais velhos costumavam chamar as suas composições, e toda a transição para o que estava sendo feito nos "beiradões" no momento em que eu estava em campo, foi a elaboração do capítulo citado acima. Neste, ressaltei a trajetória musical/sociocultural de três gerações distintas que nasceram e se criaram nos "beiradões" a partir das próprias falas desses músicos registradas em nossos diálogos.

Além de ter colocado em prática algumas técnicas a partir das leituras da etnomusicologia participativa, como os diálogos intersubjetivos que me levaram a escolhas como as descritas acima, também me esforcei para atender a algumas demandas mais práticas, comuns às preocupações da etnomusicologia aplicada. Ainda ao longo dos trabalhos de campo enquanto mestrando fui percebendo que, se "tornar" um etnomusicólogo no campo empírico, como advoga Timothy Rice (2008, p. 46, tradução minha), é muito mais do que considerar o campo "[...] não aparentemente como um lugar para testar e pôr em prática a teoria [...]"[78]. Neste sentido, é também considerar o campo como um espaço de lutas, reivindicações políticas e sociais onde jogos de forças distintos são exaltados, ou não, dependendo das nossas escutas e olhares. Sendo assim, o campo é, ou deveria ser, não somente um lugar empírico para vivenciar intersubjetivamente experiências etnográficas que dão forma a interpretações acadêmicas traduzidas em nossos trabalhos e publicações, mas também um lugar para nos envolvermos humanamente, ou como diria Favret-Saada (2005), "sermos afetados", para desta forma contribuirmos auxiliando no empoderamento desses músicos normalmente excluídos e espoliados dos eixos epistemológicos e musicais dominantes.

Neste caso em particular que estou relatando, de colaboração em campo, ainda nãoescrevemos coletivamente nenhuma publicação como no "projeto" de etnomusicologia participativa descrito por Araújo (2008, p. 23-7). Entretanto, nos aproximamos de ações semelhantes ao que tem sido feito pelos autores já citados alinhados à etnomusicologia aplicada e aos outros projetos descritos por Araújo (2008, p. 19-23), neste caso, também mais alinhados ao que estou compreendendo por etnomusicologia aplicada. A descrição de algumas dessas ações pode ser acessada nas "reflexões finais" da minha dissertação de mestrado (Norberto, 2016, p. 144-9).

Após defender a dissertação em março de 2016, retornei a Manaus em julho do mesmo ano para mostrar o trabalho final aos colaboradores principais, a esta altura verdadeiros amigos[79] e não somente colaboradores da pesquisa. No entanto, desde julho de 2015 eu havia

[78] "[...] not apparently as a place to test and work out theory [...]" (Rice, 2008, p. 46).
[79] Ramón Pelinski (2000, p. 294) sugere o uso dos termos "colaboradores ou amigos" quando reflete acerca da autoridade etnográfica na escrita colaborativa.

iniciado diversas ações visando não somente um retorno burocrático ao grupo "pesquisado", como salienta Cambria (2008, p. 204) apontando seu olhar crítico para o "[...] imperativo ético de se dar um retorno aos grupos 'pesquisados'", sendo esses retornos, muitas vezes, ações forçadas somente para cumprir uma agenda estabelecida pelo paradigma pós-moderno na etnomusicologia. Não era esse tipo de ação que eu estava buscando levar a cabo.

Discorri na parte citada acima ("reflexões finais") acerca de algumas demandas advindas da geração de colaboradores/amigos mais velhos. Entre essas demandas estavam o desejo de frequentar alguns espaços culturais manauaras estabelecidos, como por exemplo, o Teatro Amazonas e o Largo de São Sebastião, a necessidade de arrecadação de verba para gravação de projetos musicais inéditos, de preferência em estúdios de qualidade, e a articulação em busca da união entre diferentes gerações musicais. Ressalto que venho me esforçando desde julho de 2015 para tornar algumas dessas ações realidade entre esses músicos, não somente na realização de eventos pontuais, mas na busca por parcerias que possam transformar essas práticas em realidade plausível de ser vivenciada continuamente, ou pelo menos, com certa periodicidade.

Nesse "retorno ao campo", em julho de 2016, percebi que o "pós-campo" continua sendo o próprio campo, pois sempre que "retornarmos ao campo" vamos continuar convivendo com os amigos/colaboradores da pesquisa. Desta forma, estaremos preocupados em oportunizar aos mesmos uma participação mais sólida e cidadã, tanto entre os grupos sociais dominantes quanto na participação ativa dentro da academia colaborando para ampliação das epistemologias hegemônicas sobre as quais discorri na introdução.

Uma ideia embrionária que foi colocada em prática nessa ida a Manaus (julho de 2016), e que gerou frutos positivos, foi a necessidade de participação ativa e periódica dos músicos dos "beiradões", entre outros músicos advindos das classes populares, em atividades acadêmicas na cidade de Manaus. Essa prática havia sido levada a cabo em ocasiões isoladas através de palestras e diálogos com grupos de pesquisa da UEA e da UFAM. Os músicos dos "beiradões" advogavam não somente a participação nos debates acadêmicos, mas também a inserção de suas performances musicais nesses espaços bem como o ensino desta "música", entre outras músicas populares amazonenses, tanto nos ambientes de ensino superior quanto na educação básica em todo o estado. Foi a partir dessa necessidade advogada pelos músicos dos "beiradões" que instiguei alguns docentes e discentes residentes em Manaus a organizarem periodicamente um evento que tivesse como eixo aglutinador os debates com os músicos populares e a sociedade manauara em geral levando em consideração essas pautas.

A partir dessa ideia, surge o I Seminário de Pesquisa e Música na Amazônia, evento

organizado pelo professor Dr. Bernardo Mesquita (UEA) e por orientandas da professora Dra. Deise Montardo (UFAM). Ressalto que este foi o primeiro evento organizado em Manaus com pretensão de ser um evento com periodicidade anual que se propôs a colocar em diálogo de maneira simétrica tanto acadêmicos como mestres da cultura popular, entre outros músicos populares convidados para explanarem sobre seus respectivos trabalhos musicais. Desta feita, nos organizamos para a mesa de abertura de modo a levar os três músicos[80] com os quais trabalhei as trajetórias musicais na dissertação para apresentarem a mesma junto comigo e discorrerem/debaterem acerca das suas vivências musicais. Além da explanação dos músicos e do debate com o público, houve um encontro de gerações em que os mesmos tocaram e confraternizaram em um momento de performances musicais. Outro ponto importante que era uma demanda desses músicos foi a ocupação dos espaços acadêmicos. Este evento funcionou como uma iniciativa que também instigou os organizadores a continuarem pensando na possibilidade real de convidar esses mestres para um módulo de "encontro de saberes" em ambas as universidades.

Seguem alguns registros do I Seminário de Pesquisa e Música na Amazônia:

Figura 1 – *Flyer* do evento.

[80] Francisco Ferreira do Nascimento (Chico Cajú), Eliberto de Souza Barroncas (Eliberto Barroncas) e Amarildo Costa Silva (Amarildo do Sax).

I Seminário de Pesquisa e Música na Amazônia

	Hora	Evento
05/07/2013	**9h**	**Mesa Institucional de Abertura**
	10 h	**Mesa redonda**: ***Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na "Música do Beiradão"***: uma etnografia entre músicos amazonenses. Expositores: Rafael Branquinho Abdala Norberto PPGMUS/(UFRGS), Eliberto Barroncas, Chico Cajú, Amarildo do Sax. **Debatedor:** Profº Dr. Bernardo Mesquita/ UEA/PPGICH
	12 h	**Intervalo**

Figura 2 – Programação da mesa de abertura na qual os músicos (mestres) convidados participaram.

Figura 3 – Amarildo do Sax (esq.) e Chico Cajú (centro).

Figura 4 – Organizadores do evento e todos os participantes da mesa de abertura.

Na figura 3, ressalto a presença do músico, arranjador e produtor musical paraense Jango do Carmo (entre o Chico Cajú e o Betinho da Guitarra). Além do que discorri até o momento, este evento proporcionou o reencontro de Chico Cajú e Jango, que haviam trabalhado juntos em Belém (PA) há mais de 30 anos na produção do primeiro LP do Cajú. No final dos anos 1970, Jango trabalhava como músico/arranjador na Gravasom em Belém, onde a maioria dos músicos dos "beiradões" gravaram seus LPs na década de 1980-90. Entre esses músicos, Chico Cajú foi um dos que teve a oportunidade de registrar três LPs. Apesar de, atualmente, ambos residirem em Manaus, Jango e Cajú não se encontravam desde a ocasião em que trabalharam juntos em Belém. O reencontro desses dois mestres da cultura popular nortista foi instigante para todo o público presente, proporcionando diálogos e debates únicos acerca das produções "regionais" do Norte.

Considerações Finais

Direcionando para um fechamento das reflexões propostas neste texto, saliento breves considerações recapitulando alguns pontos que considero relevantes e precisam de maior atenção em trabalhos futuros: 1. a partir das ações que presenciamos na atualidade, como por exemplo, os "encontros de saberes", as reservas de vagas, bem como outras que estão possibilitando a atuação direta de agentes/atores sociais antes invisibilizados, devemos continuar refletindo acerca das nossas práticas etnográficas e dos paradigmas "colonialistas" ainda muito estabelecidos entre nós, de modo a superarmos de vez essas assimetrias; 2. considero possível, assim como levei a cabo ao longo do mestrado, colocarmos em prática técnicas etnográficas advindas de diferentes paradigmas teórico-metodológicos. Entretanto, devemos nos esforçar para que as pesquisas participativas/aplicadas ganhem cada vez mais

espaço dentro da academia; 3. no caso em específico do papel da etnomusicologia participativa e aplicada no Amazonas, considero que as ações citadas neste texto são apenas pequenos embriões que precisam de esforços coletivos (dentro e fora da academia) para se desenvolverem com sucesso, proporcionando assim o tão merecido respeito e lugar de destaque para os mestres das culturas populares deste estado.

Referências

ARAÚJO, Samuel. From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world. **Musicological Annual**, Liubliana (Eslovênia), l. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.

BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2.ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel (Org.); PAZ, Gaspar (Org.); CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008, p. 199-211.

CARVALHO, José Jorge de; FLÓREZ, Juliana Flórez. Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. **Nómadas**, Bogotá (Colômbia), n. 41, p. 131-47, 2014.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado". **Cadernos de Campo:** revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 13, n. 13, p. 155-61, 2005.

IMPEY, Angela. Culture, conservation, and community reconstruction: explorations in advocacy ethnomusicology and participatory action research in Northern Kwazulu Natal. **Yearbook for Traditional Music**, vol. 34, p. 9-24, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth (Coord.). **Na levada dos saberes musicais compartilhados**: um projeto de iniciação à etnomusicologia. Realização GEM/UFRGS. Porto Alegre: Disc Press Comércio Fonográfico Ltda., 2012. DVD (14min).

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NORBERTO, Rafael B. A. **Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na "música do Beiradão"**: uma etnografia entre músicos amazonenses. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna. In:_____. **Invitación a la etnomusicologia**: quince fragmentos y un tango. Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 282-297.

PETTAN, Svanibor. Music in war, music for peace: experiences in applied ethnomusicology. In: O'CONNELL, John Morgan (Ed.); CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.). **Music and conflict**. Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010, p. 177-92.

_____(Ed.); TODD TITON, Jeff (Ed.). **The Oxford handbook of applied ethomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the**

field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 42-61.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: _____(Org.);

_____(Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina. SA, 2009, p. 9-19.

SWEERS, Britta. Music against Facism: applied ethnomusicology in Rostock, Germany. In: O'CONNELL, John Morgan (Ed.); CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.). **Music and conflict**. Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010, p. 193-213.

TODD TITON, Jeff. Applied ethnomusicology: a descriptive and historical account. In: PETTAN, Svanibor (Ed.);_____(Ed.). **The Oxford handbook of applied ethomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015, p. 4-29.

O FUNK DA PERIFERIA DE SÃO PAULO E A TERRITORIALIDADE: SEGREGAÇÃO, TENSÕES E DEMARCAÇÃO DE ESPAÇO

Raquel Mendonça Martins
Mestre em Educação – Universidade São Paulo
raqviolao@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação abordarei o fazer musical do funk produzido nas periferias de São Paulo e sua relação com o espaço urbano. O funk, desde seu surgimento nos anos 80 na cidade do Rio de Janeiro até a atualidade, suscita polêmica e tensão entre funkeiros e setores conservadores da sociedade. Apesar desse conflito, o funk se torna cada vez mais presente no espaço urbano e não apenas nas periferias. Funkeiros se utilizam de dispositivos sonoros como carros de som, celulares e caixas de som para tocar os hits interpretados pelos MCs[81] da "moda" em diferentes locais, extravasando os limites das suas localidades. O fazer musical da cena funk de São Paulo, caracterizado principalmente pela ostentação e erotização, sugere uma forma de provocação, de invasão de espaço alheio e de demarcação de território. Para basear-me teoricamente recorrerei às análises de Stuart Hall acerca de "sistemas de representação" e dos "códigos culturais" (Hall, 2016), como também ao conceito de hipermodernidade desenvolvido por Gilles Lipovetsky (2011). O artigo contribuirá para o debate sobre como o fazer musical do funk das periferias de São Paulo pode ser compreendido como forma expressar expectativas de jovens, por meio da demarcação de território.

Palavras-chave: Funk; identidade; territorialidade.

Abstract: In this I will discuss the musical making of the funk produced in the peripheries of São Paulo and its relation with the urban space. Brazilian funk born in the 1980's in Rio de Janeiro until the present time, provokes controversy and tension between "funkeiros" and conservative sectors of society. Despite its conflict, it is becoming more present in urban space and not only in the flows - the parties that take place on the streets of slums on weekends. "Funkeiros" use sound cars, cell phones and sound boxes to play the hits of fashionable MCs in different locations beyond the confines of peripheries and concert halls. The musical making of the funk scene of São Paulo, characterized mainly by ostentation and erotization, suggests a form of provocation, invasion of urban space and territory demarcation. I will discuss the motivations and the need for the territory demarcation via funk. The article aims to contribute to the debate as to the musical making of funk of the São Paulo periphery can be understood as a way to express expectations of young peoples, by means of territorial demarcation.

Key words: Funk; identity; territoriality.

O interesse em analisar a relação entre o funk e a territorialidade surgiu ao longo de minha pesquisa de campo realizada durante meu mestrado na Faculdade de Educação da USP.

[81] A sigla MC surgiu nos EUA na década de 70 e significa Master of Cerimony. Posteriormente passou a ser o prefixo dos nomes de cantores de rap e funk (ESSINGER, Silvio, 2005, p. 56).

Nesta pesquisa desenvolvi um trabalho de dois anos aproximadamente em uma ONG[82] e um ano em uma Escola do Ensino Médio Fundamental da rede pública de ensino da cidade de São Paulo[83], cujo enfoque foi levar o rap para a sala de aula como modo de formação de um pensamento crítico de jovens negros e moradores da periferia.

A pesquisa de campo foi dividida em dois momentos distintos: o primeiro ocorreu em uma ONG situada no bairro do Capão Redondo – periferia da Zona Sul de São Paulo; o segundo numa escola municipal do ensino fundamental situada no bairro do Butantã, sendo que nesta, muitos alunos provinham da favela São Remo, próxima à escola. Logo no início de minha pesquisa de campo observei que os jovens não tinham tanto interesse por rap, mas demonstraram intensa identificação com o funk ostentação e o de narrativa erotizada, ao contrário de seus pais que se identificavam com grupos pioneiros de rap.

A reação dos jovens me levou a redirecionar o enfoque de minha pesquisa para a relação que estabeleciam com o funk. Observei que não se tratava apenas de uma questão de gosto musical, mas que esse envolvimento com o funk revelava conflitos subjetivos e sociais. Em diálogos em sala de aula, os jovens expressavam a necessidade de ostentar marcas como via de valorização de suas identidades. A maioria deles, apesar de morar em favelas e bairros habitados por população de baixa renda, usava tênis e celulares de marcas famosas e de alto valor de mercado. Como não podiam obter os objetos de desejo em razão do alto valor, se identificavam com os funks que os mencionavam nas letras, como marcas de roupa, carros, motocicleta, relógios, óculos entre outros artigos de consumo.

O que a princípio parecia uma contradição, suscitou o interesse de uma análise aprofundada sobre este fenômeno. Percebi na relação dos jovens com o funk ostentação e o erotizado que as temáticas ligadas a itens de consumo e ao sexo explícito poderiam ser compreendidas como símbolos que valorizavam suas identidades e expressavam desejo por liberdade. Testemunhei, principalmente na escola, que os jovens usavam o funk para demarcar seus territórios, pois quando ouviam os funks em seus celulares em alto volume, se sentiam empoderados diante dos demais colegas. O volume alto que evidenciava letras com conteúdo erotizado de alguma maneira afrontava o corpo docente e demais funcionários,

[82] Casa do Zezinho, situada no Capão Redondo – periferia da zona Sul da cidade de São Paulo. A pesquisa fez parte do projeto de Políticas Públicas realizado pelo grupo de pesquisa, intitulado Rappers, os novos mensageiros urbanos da diáspora africana na periferia de São Paulo: a contestação estético-musical que emancipa e educa, que foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) como parte do Programa de Políticas Públicas (Processo 2010/52002-9), no período de 2011 a 2014.

[83] EMEF Amorim Lima, no Bairro do Butantã que também fez parte do projeto de Políticas Públicas mencionado na nota anterior.

isolando, desse modo, os jovens dentro daquele território. Tal comportamento aparentava uma forma de ruptura com a hierarquia controladora a qual eram submetidos naquele ambiente.

De fato, o que me fez deslocar o foco da pesquisa para o funk, foi um episódio ocorrido em sala de aula que culminou em um estudo de caso, posteriormente aprofundado em minha dissertação de mestrado. Em uma das aulas eu mostrei para os alunos o rap "Capítulo 4 versículo 3"[84] que faz parte do álbum *Sobrevivendo no inferno* do grupo Racionais MC's. O objetivo da aula era provocar uma reflexão junto aos jovens sobre a influência da propaganda e das mídias nas nossas escolhas e uma possível indução ao consumo exagerado. Após ouvirem o rap e acompanharem a letra no telão, uma jovem questionou o seguinte trecho:

Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma

A aluna mostrou-se bastante contrariada com o questionamento que tendia a um posicionamento contrário ao consumo e defendeu seu direito de comprar o que quisesse. Afirmou que seria capaz de dar todo o seu dinheiro, caso o tivesse, para possuir um tênis de uma marca famosa muito apreciada pelos jovens na ocasião e que custava mil reais aproximadamente. Ao ser questionada sobre essa necessidade de consumir algo tão caro e distante de sua condição financeira, a adolescente respondeu com veemência que ninguém a notaria numa "balada" ou num "rolê", caso não estivesse usando um tênis desse valor. Argumentou, ainda, que muitos jovens chegavam a cometer furto para adquirir o tênis mencionado. Ao defender seu ponto de vista sobre o consumo de artigos de alto valor, a aluna me fez olhar para sua realidade e repensar a relação entre o fazer musical do funk, o território, a ostentação e a afirmação da identidade, tão relevantes na vida dos jovens.

Atualmente me dedico a uma pesquisa sobre o funk produzido em São Paulo, especificamente o "Baile da 17" no bairro periférico de Paraisópolis, situado na zona sul da cidade. Nesta fase inicial realizo minha etnografia por meio de entrevistas com jovens moradores das periferias e frequentadores dos fluxos – bailes funk que ocorrem em ruas dessa localidade, enfatizando sua relação com a territorialidade. Embora o funk "estilo ostentação" venha sendo substituído pelo "putaria" – como o nome sugere, de narrativa erotizada, a ostentação é uma característica proeminente nessas festas, conforme depoimentos dos jovens.

[84] BROWN, Mano. Capítulo 4, versículo 3. In: RACIONAIS MC´S. Sobrevivendo no inferno. Cosa Nostra fonográfica. 1997. 1 CD (72 min). Faixa 3 (8'09). Digital estéreo.

Nos fluxos os jovens usam roupas e acessórios de marcas caras como joias – cordões banhados a ouro, relógios, óculos e consomem bebidas alcoólicas como whisky e energético, ambos também de alto valor, além de ostentarem motos e carros. Quem não pode adquirir roupas e acessórios caros, consome os produtos falsificados, pois o que vale é estar "estiloso". No Baile da 17 as festas duram todo o final de semana – de quinta a domingo durante a noite toda e perduram até parte do dia, chegando a emendar com o fluxo da noite em determinadas datas.

A ostentação também se torna evidente nos carros de som onde são tocados os funks. De acordo com os depoimentos dos jovens entrevistados, as aparelhagens de som de grande potência são adaptadas em automóveis chamados de "tunados" que ficam parados em locais estratégicos dentro do fluxo, aglomerando grande quantidade de jovens em seu entorno. Os donos desses carros chegam a investir aproximadamente 20.000 reais para equipar seus carros com esses equipamentos de som, conforme afirmou um deles em entrevista concedida a um documentário de TV sobre funk e que foi exibido na Band – emissora de TV. Em determinados finais de semana como feriados, por exemplo, os fluxos aglomeram cerca de cinco mil jovens aproximadamente. O som alto e o número excessivo de frequentadores que chegam a ocupar quatro ruas dessa localidade, torna-se uma zona de conflito evolvendo policiais, moradores incomodados e funkeiros. No entanto, de acordo com relatos dos jovens, muitos moradores optam por participar do fluxo, pois o alto volume do som entra em suas residências.

No Baile da 17, como provavelmente em outros fluxos de grande circulação, ocorre um fenômeno relacionado à territorialidade que pretendo investigar em minha pesquisa de campo que está em fase inicial. Embora ocorra em um lugar determinado – rua Herbert Spencer, do bairro Paraisópolis, o fazer musical que envolve esse evento não é realizado pelos moradores da comunidade. Cabe ressaltar que o fazer musical no funk envolve produtores musicais, MCs, frequentadores e comerciantes que atuam nos fluxos. Nem todos os MCs são dessa comunidade, bem como os produtores. Conforme dados recolhidos das entrevistas dos frequentadores, muitos jovens vêm de outros bairros e cidades, assim como empresários que, apesar de morarem em outras regiões da cidade, investem em bares no local devido ao grande faturamento com a venda de bebidas alcoólicas. Embora o fluxo ocorra neste espaço físico, não existe vinculação ou participação integrada dos membros da comunidade. Esta é uma das motivações da tensão entre o evento do funk e os moradores que reclamam por terem seu espaço invadido aos finais de semana. Esse fenômeno reforça a hipótese que pretendo investigar, a de que o funk é um demarcador de território que transita por diferentes locais,

pois ocorre em qualquer lugar onde se possa tocar som em alto volume e atrair os jovens para a dança e para o entretenimento proporcionado pelas músicas.

O modo como esses jovens se apropriam do funk sugere a criação de um espaço simbólico que possibilita o fortalecimento de suas identidades sobre as quais incidem os efeitos do neoliberalismo. Tal comportamento me levou a pensar na hipótese de que o funk não seria apenas um gênero musical, mas também, uma forma de expressão de anseios, de demarcação de território e de reivindicação do que foi e ainda é negado às populações periféricas ao longo da história. No entanto, reivindicação e delimitação de espaço no caso do funk, se efetiva por meio da provocação e de relações de tensão em razão da rejeição que provoca entre os setores conservadores da sociedade e da própria comunidade que cedia os bailes, muitas vezes.

Recorro às ideias de Hall Stuart Hall (2014) para refletir sobre a provocação característica do universo do funk como uma forma de expressão usada pelos jovens para afirmar suas identidades e se fazerem visíveis. O autor sustenta que "a identidade é formada na 'interação' entre o 'eu' e a sociedade" (HALL, 2014, p. 11). Neste sentido o funk pode ser compreendido como uma "representação social (Lopes, 2011, p. 77) que possibilita aos funkeiros, provocar a sociedade que os exclui.

Mas por que o funk provoca? As práticas que envolvem o fazer musical do funk são compostas por temáticas e performances cujo conteúdo suscita rejeição nos indivíduos alheios à cena funk. Tal rejeição não se motiva apenas por uma questão de divisão de classes, considerando que cada vez mais jovens de classes média e alta e residentes de bairros nobres ouvem e frequentam bailes funk. É possível supor que a rejeição possua um viés moralizante, de preconceito social, por sua vez ressaltado pela grande mídia e por uma disputa de espaço entre funkeiros e moradores dos espaços que cediam os fluxos. Os critérios eurocêntricos de gosto musical e estética do "belo", enraizados em nossa cultura, fundamentam o caráter pejorativo que é atribuído ao funk, ignorando-se motivações que levam multidões de jovens a se juntar em torno deste fazer musical.

O fazer musical do funk pode ser entendido como uma representação da identidade dos jovens, pois por meio da performance, do som invasivo e das temáticas –ostentação e erotização –, dá visibilidade às periferias e também às suas vidas.[85]

Mas o que vem a ser este fazer musical? De acordo com a definição de Finnegan (1989) o fazer musical local e urbano é uma prática coletiva efetuada por pessoas que vivem

[85] Cabe ressaltar que me refiro aos funks executados em bailes de favela ou fluxos, antes de serem cooptados pela indústria fonográfica e entrarem para o mainstream, atraindo jovens de classe média/alta.

num mesmo ambiente social. A autora analisou como o musical local é praticado por um povo comum e por músicos amadores, em um contexto local. Embora sua etnografia tenha sido realizada na cidade de Milton Keynes, na Inglaterra, muito tem a contribuir para a análise do fazer musical do funk. Para a autora, o pensamento teórico que marginaliza a cultura ou o lazer e os classifica como algo menos importante, não contribui para um debate relevante sobre o papel da música dentro da estrutura social ou nos modos de vida contemporâneos (Finnegan, 1989). Sua abordagem desconstrói os critérios que criminalizam e depreciam o funk e retiram-lhe o caráter de expressão cultural de uma população que quer se manifestar por meio deste fazer musical local.

O fazer musical da cena funk é composto por significados e símbolos, como o som alto, a ostentação, a diversão e a sexualidade. Com relação aos símbolos e seu sentido, Hall afirma que "nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles" (Hall, 2016, p. 21). A construção simbólica na cena funk pode se originar de "significados compartilhados" (Hall, 2016, p. 20) que segundo o autor, reúne indivíduos em torno de um mesmo interesse e faz com que interpretem "o que acontece ao seu redor e 'deem sentido' às coisas de forma semelhante" (Hall, 2016, p. 20).

Para uma análise acerca da motivação desses símbolos é necessário antes compreender qual o sentido desses símbolos para os jovens e produtores de funk. De acordo com a análise de Hall, "o sentido é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem "pertencemos", possibilitando "restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos (Hall, 2016, p. 22). É possível analisar os símbolos empregados nas letras de funk como códigos culturais sobre os quais os jovens criam os seus sistemas de representação do mundo, de suas expectativas e frustrações.

No universo do funk o espaço, a localidade e a territorialidade podem ser analisados em diferentes contextos, pois possuem funções distintas. O espaço pode ser compreendido tanto como lugar físico quanto simbólico, onde as práticas ligadas ao fazer musical do funk são efetuadas e vivenciadas. O espaço físico refere-se à localidade onde se situam casas de show, os bailes ou as ruas que cediam os fluxos. No caso do espaço simbólico, refiro-me ao campo da imaginação ou do desejo onde jovens idealizam um estilo de vida caracterizado por ostentação, fartura financeira, uso e aquisição de artigos caros como motos, roupas, acessórios, cordão de ouro entre outros itens propiciadores de empoderamento e visibilidade.

Em seu artigo sobre o funk ostentação, Pereira (2012) aponta para o campo da imaginação onde são construídas as relações simbólicas entre o objeto e o desejo de possui-lo, ao analisar letras de funk e vídeo clipes. Pereira (2010) observou em sua etnografia sobre

experiências juvenis em duas localidades periféricas de São Paulo – Cidade Ademar, na zona Sul e Brasilândia, na zona norte –, que para os jovens a periferia se configurava como "uma espécie de *ethos* que remetia a valores e modos de portar-se." (Pereira, 2010, pp. 9-10). Segundo o autor, esse *ethos* transformou estigmas, como a própria ideia de pobreza, atribuindo à periferia "marcas mais gerais de pertencimento que transcenderiam o contexto local de um bairro específico" (Ibidem).

A erotização também constitui a cena funk e é uma das principais causas de polêmica que potencializa o caráter provocativo do funk. O funk conhecido atualmente como "putaria", na verdade surgiu há um bom tempo nas comunidades cariocas. De acordo com a análise de Lopes (2011), "em 2001 o funk será renovado, assumindo um novo formato e o sexo passará a ser um dos principais assuntos tematizados nas letras e nas performances dessa prática musical" (Ibid. p. 156). O funk "putaria" se configura a partir de pequenos versos que se repetem. Os "bondes" ganham destaque na disseminação desse estilo. A autora argumenta que a erotização no funk pode ser um reflexo da explicitação da sexualidade que "passou a ser encarada como um "projeto" ou uma "propriedade do indivíduo" e não mais como um fenômeno da natureza" (Ibid. p. 160).

A pornografia no funk pode derivar de comportamentos surgidos com a globalização, que incentiva uma indústria voltada para o sexo, atuante em vários segmentos. Nesse sentido, o funk se influencia por essa liberdade sexual, pois os "jovens são ultramodernos e estão inseridos nessa lógica de uma sexualidade consumista", argumenta Lopes (2011, p. 160). As ideias de Lipovetski (2011) podem auxiliar a compreensão acerca do sexo no funk como um ato narcísico e um produto a ser consumido, assim como outros que proporcionam satisfação. O autor argumenta que na hipermodernidade o indivíduo prioriza a "satisfação imediata das necessidades", passando a "consumir sem esperar; viajar; divertir-se; não renunciar a nada" (Lipovetsky, 2011, p. 61). Em outro momento, o autor argumenta que as inúmeras praticas e gostos que caracterizam a hipermodernidade "revelam uma época da sensualização e estetização em massa dos prazeres. (...) um tempo de foco no qualitativo, nas volúpias corporais, na sensualização do instante (Lipovetsky, 2011, p. 81).

Os espaços segregados dentro da cidade de São Paulo são criadouros culturais intensos de diferentes manifestações artísticas, além do funk. Observei nos jovens com quem trabalhei durante pesquisa de campo do mestrado e nos que venho entrevistando, o papel que o funk e toda a prática que o envolve – narrativa, dança e ostentação – exerce nas suas vidas. Além de demarcar seus territórios e afirmar suas identidades, o fazer musical do funk está diretamente ligado à inserção na sociedade de consumo. Como muitos jovens moradores das

periferias dispõem de recursos financeiros limitados, vislumbram no funk a possibilidade de acessar os bens de consumo. Este acesso ao consumo pode ocorrer quando o jovem se profissionaliza como MC e aumenta seu padrão de vida fazendo shows, e desse modo, influencia outros jovens a buscarem o mesmo ideal: adquirir moradias confortáveis, roupas caras, carros e motos e acessórios de luxo entre vários artigos desejados.

No entanto, esses jovens ainda são estigmatizados e excluídos da sociedade de consumo. Talvez esta seja uma das razões que sustente e fortaleça cada vez mais os fluxos, pois nesses espaços os jovens exibem entre si seus acessórios, roupas, motos e consomem bebidas caras. Essa disparidade pode suscitar uma tensão entre classes, uma vez que os jovens e moradores dos bairros periféricos participam de um sistema neoliberal apenas como mão de obra, porém com acesso restrito à sociedade de consumo. Por se perceberem excluídos do sistema que ajudam a sustentar com seu trabalho e capital, mesmo que escasso, os funkeiros buscam formas de romper com essa hegemonia social e cultural. Neste sentido a segregação pode vir a ser a força motriz para o fazer musical do funk como forma de resistência contra sistemas de dominação cultural, social e exclusão social.

Em seu artigo sobre o funk carioca, Yúdice (1997) esclarece que os jovens atuam ativamente "na delimitação do próprio território, sempre em oposição à identidade cultural e nacional" (Yúdice, 1997, p. 44). Esta oposição seria uma forma de ruptura motivada pela necessidade de afirmação da identidade e apropriação do espaço que lhes é negado em razão da segregação social e racial. Complementando esse pensamento, Herschmann (1997) argumenta que "é como se nessa articulação entre exclusão e integração lhes fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade" (HERSCHMANN, 1997, p. 66).

A título de conclusão, é possível considerar que os jovens valorizem e demarquem seus territórios por meio desse fazer musical do funk repleto de sentidos ou de códigos compartilhados. No funk de São Paulo a ostentação e a erotização, que a principio são uma forma de entretenimento permeada por códigos compartilhados, são sistemas de representação que afirmam a identidade dos jovens. Essa forma de expressão marcada por tensões e conflitos entre os funkeiros e a sociedade, busca dar voz e visibilidade à juventude da periferia e a que se junta à ela, ao invadir o espaço alheio por meio do som alto e provocativo. E o fazer musical que aparentemente se mostra esvaziado de sentido, emerge repleto de sentidos e significados para os jovens. Desse modo, torna-se um meio de inserir o jovem na sociedade de consumo, caracterizada pelo hedonismo que alicerça a hipermodernidade e o mundo globalizado.

Como me disse a jovem que mencionei no começo deste artigo, nem todo mundo tem o que canta, mas os jovens fazem uso dessa narrativa para expressar esse anseio de acesso ao consumo ilimitado, à liberdade do corpo e para se imaginarem inseridos numa sociedade sem divisão de classes, privação e segregação.

Referências

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

FINNEGAN, Rute. **The Hidden Musician:** Music-making in na English Town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** – Rio de Janeiro, Ed. : PUC-Rio : Apicuri, 2016.

_____ **A identidade cultural na pós modernidade. –** Rio de Janeiro : Lamparina, 2014.

HERSCHANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: **Abalando os anos 90: funk e hip-hop:** globalização, violência e estilo cultural. Micael Herschmann (org.). – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** – São Paulo: Editora Barcarolla, 2011.

LOPES, Adriana de Carvalho. **Funk-se quem quiser** : no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom texto: FAPERJ, 2011.

PEREIRA, Barbosa Alexandre. **"A maior zoeira"**: experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese de doutorado 2010.

_____"Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação." In: Dossiê sobre cultura popular urbana. **Revista de Estudos Sociais 1** – EACH/USP. – São Paulo, 2012.

VIANNA, Hermano. O movimento funk. In: **Abalando os anos 90: funk e hip-hop:** globalização, violência e estilo cultural. Micael Herschmann (org.). – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: **Abalando os anos 90: funk e hip-hop:** globalização, violência e estilo cultural. Micael Herschmann (org.). – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Participação, Localidade e Compromisso em uma Roda de Choro

Renan Moretti Bertho
Universidade Estadual de Campinas
renanbertho@gmail.com

Resumo: Academia do Choro é um grupo que se reúne periodicamente para tocar choro em bares e casa noturnas de São Carlos, SP. O evento, nomeado pelos participantes como "roda de choro", é um híbrido entre uma apresentação formal e um fazer musical participativo, onde imperam valores como respeito e responsabilidade. No presente trabalho construo apontamentos e paralelos entre a performance observada nessas rodas e os conceitos de "performance participativa" e "performance apresentacional", propostos por Thomas Turino (2000 e 2008). Com o intuito de problematizar esta polarização, serão apresentados dados etnográficos coletados ao longo de minha pesquisa de mestrado junto ao grupo mencionado. Deste modo, busco observar as possibilidades de participação e traçar relações entre o choro praticado nas rodas e o conceito de localidade, que vem sendo formulado pelo projeto temático *O Musicar Local - Novas trilhas para etnomusicologia*.

Palavras-chave: Roda de choro; Participação; Musicar Local.

Abstract: Academia do Choro is a group that meets periodically to play choro in bars and nightclubs from São Carlos, SP. The event, named as "roda de choro", is a hybrid between a formal presentation and a participatory music making, where values such as respect and responsibility prevail. In this papper I construct notes between a performance observed in these rodas and the concepts of "participatory performance" and "presentational performance", proposed by Thomas Turino (2000 and 2008). In order to problematize this polarization, will be presented ethnographic datas collected during my master's research with the mentioned group. In this way, I aim to observe the possibilities of participation and make relationships between the choro practiced in the rodas and the concept of locality, that has been formulated by the thematic project *O Musicar Local - Novas trilhas para etnomusicologia*.

Keywords: Roda de choro; Participation; Local Musicking.

Introdução: O choro das - e nas - rodas.

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas, assim surgiam as primeiras rodas de choro. Diversos autores[1] atribuem

[1] A lista de autores que abordam a historia do choro é vasta. Entre os mais significativos destaco: Aragão (2013), Bessa (2010), Cazes (2010), Diniz (2007), Lima Rezende (2014) e Livingston-Isenhour e Garcia (2005). Tais trabalhos abordam a historiografia do choro à partir de diferentes olhares, cada qual com um enfoque específico, desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais (Cazes (2010) e Diniz (2007)) até a historiografia crítica (Bessa (2010) e Lima Rezende (2014)), passando pela análise do discurso (Aragão (2013)).

a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro, que na época estava sob forte influência de ritmos e danças de origens europeias, sobretudo a polca. De acordo com Sandroni (2001):

> Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano. Mais tarde, a palavra passará a designar as composições que eram tocadas por esses grupos (Sandroni, 2001, p. 103).

Há de se mencionar ainda um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas[2].

Ao longo de aproximadamente 150 anos de história o choro atravessou diferentes fases e se adaptou aos mais variados contextos. Adquiriu reconhecimento social e se profissionalizou (BESSA, 2010, p.34); Oscilou entre o centro e a margem da indústria fonográfica até cair no ostracismo (Livingston-Isenhour e Garcia, 2005, p. 88 - 98); E chegou a experimentar um verdadeiro "*boom*" durante a revitalização da década de 70 (Sousa, 2009, p.31 - 36). Estas passagens tornam a história do choro rica e extensa, caracterizando um tema a parte. Entretanto, é de interesse do presente trabalho, destacar que a roda esteve presente em todos os momentos desta trajetória, desde o surgimento até os dia atuais, chegando a ser considerada a "matriz" do choro (Lara Filho et al, 2011 p.150). Assim, as rodas são entendidas por mim como espaços informais destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (Bertho, 2015, p.46).

Em linhas gerais, uma roda de choro é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por músicos que desempenham as funções harmônica, melódica e rítmica. Uma vez consolidado o grupo base, podem haver revezamentos com músicos profissionais ou amadores que frequentam o espaço onde a roda acontece. Entretanto, para participar destes revezamentos é necessário desenvolver habilidades musicais e compreender uma série de códigos sociais e morais. Sem o desenvolvimento prévio destes conhecimentos, a participação na roda está fadada ao fracasso.

O fato de que a possibilidade de participar se extende exclusivamente aos que adquiriram aprendizados anteriores, nos coloca diante de um paradoxo: se, por um lado, o público geral do evento compreende a roda como uma apresentação, por outro aqueles que desenvolveram as habilidades necessárias para tocar compreendem este mesmo espaço como uma oportunidade para fazer música. Diante deste exposto, o presente trabalho busca discutir as relações entre performance apresentacional e performance participativa em uma roda de choro de São Carlos, SP. Na intenção de contribuir para discussão sobre esses modelos de

---

[2] Para mais informações consultar, por exemplo, Contier (2004, p.5-8) e Wisnik (1983, p.159-161).

performance, o texto é norteado pelas seguintes questões: como e onde os músicos aprendem o conteúdo necessário para participar? De que maneira se estabelece a relação com o público que, a priori, "apenas" assiste?

Considerações teóricas: Das participações ao musicar local

A discussão sobre os modelos de performance nos leva, de imediato, a um paralelo com as prospostas teóricas desenvolvidas por Thomas Turino. Inicialmente, em *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (Turino, 2000, p. 47-50) o autor observa os contrastes propostos por Roland Barthes entre "música para tocar" e "música para ouvir". Inspirado por esses conceitos, Turino compreende os campos musicais como "sendo definidos por objetivos, relações de funções, ética e processos de produção" (*idib*, p. 47) e propõe 4 tipos analíticos de música: *música participativa, música apresentacional, música de alta fidelidade* e *música de estúdio*. Segundo o autor, estas categorias contrastam a arte musical em relação à ideologias, processo-produto, produção, mediação e interação.

Posteriormente, em *Music as Social Life*, Thomas Turino (2008) se baseia na ideia de campo social, atribuída a Pierre Bourdieu, e subdivide as categorias de performance em dois campos: o de participação e o de gravação. Pautado nessa discussão o autor problematiza a mudança da música como atividade social para música enquanto objeto (Turino, 2008, p.24). No campo de gravação, estão compreendidas a "áudio-arte" performance e a performance de alta fidelidade, ambas consequências dos avanços tecnológicos empregados nos estúdios de gravação e relacionadas com a indústria da música popular. Já no campo da participação temos a performance participativa e a performance de apresentação:

> Performance participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinção artista-audiência, somente participantes e participantes em potencial agindo em diferentes funções, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas na performance. Performance de apresentação, em contraste, se refere a situações onde um grupo de pessoas, os artistas, prepara e fornece música para outro grupo, a audiência, que não participa fazendo música ou dançando. (Turino, 2008, p. 26).[3]

O autor compreende a performance participativa como uma forma de arte e busca compreender o seu quadro participativo, os papéis da performance e os valores musicais. Para tanto, foram investigadas a música indígena do Zimbabwe, a música Aymara peruana e a contradança do meio oeste norte americano. Três práticas musicais distintas, mas guiadas por

[3] Tradução do autor.

objetivos participativos e orientadas por ações coletivas como dançar, cantar, bater palmas e tocar instrumentos diversos (*ibid*, p. 28).

Diferente destas manifestações, onde as ações coletivas são aprendidas quase que instantaneamente no momento da performance, em uma roda de choro a participação depende de uma preparação individual e de um conhecimento prévio, que geralmente leva tempo para ser assimilado. Ações coletivas como as observadas por Turino (dançar, bater palmas e cantar[4]) são exceções.

Convém mencionar que a aquisição do conhecimento necessário para participar de uma roda de choro pode ocorrer de maneiras diversas: desde esforços individuais, como é o caso dos músicos que aprendem a tocar "de ouvido"[5], até o aprendizado formal, característico das instituições que possuem cursos específicos para ensinar choro[6]. Tal pluralidade possibilita a cada instrumentista uma trajetória de vida singular, marcada por escolhas, acessos e possibilidades. Neste ponto proponho o diálogo com o conceito de trilhas musicais, desenvolvido pela antropóloga inglesa Ruth Finnegan. Em *The Hidden Musicians*, a autora revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. São descritas e analisadas as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais. De acordo com a autora, mesmo que estes mundos estejam separados pelo espaço e pelo tempo eles se relacionam entre si e mantém relações com outras localidades. Segundo a autora:

> O complexo caminho em que os mundos se interpenetram uns aos outros e possuem ligações amplas fora da localidade, conduz a uma reconsideração do conceito de mundo musical como rota para compreender a prática musical local. (Finnegan, 1989, p. 131).

Para a autora, a "rota para compreensão" de ações coletivas compartilhadas e de práticas sociais entre os diferentes mundos leva o nome de trilhas musicais (ibid. p.305). Diferente da complexidade estrutural característica de um mundo musical, as trilhas podem, de maneira geral, ser formadas por pessoas e por suas trajetórias e histórias de vida. Logo, os caminhos trilhados para construção do mundo musical das rodas de choro no interior paulista, não dizem respeito exclusivamente a uma localidade formada por municípios

---

[4] O canto é utilizado de maneira individual quando os cantores que frequentam a roda solicitam a participação em choros que possuem letras. Trata-se de um padrão diferente da forma coletiva observada por Turino.

[5] Trata-se do processo de aprendizado de um instrumento através da imitação de uma gravação ou de uma performance, sem que haja o conhecimento teórico acerca de leitura de partituras.

[6] A Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília, e o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, SP, são exemplos de instituições que oferecem cursos específicos voltados para esta área.

geograficamente delimitados, mas se estendem a outros tantos mundos e épocas representativas do choro.

Os conceitos propostos por Finnegan, possuem correspondência nas ideias da geógrafa cultural Doreen Massey (1993). Para Massey, o que define a localidade são as constantes relações e conexões com outras localidades. Nas palavras da autora: "pensar as localidades desta maneira, é salientar que a sua formação e seu caráter, não podem ser compreendidos apenas pela observação de um lugar isolado" (1993, p.144). Neste ponto podemos encontrar um paralelo com a proposta de localidade que vem sendo elaborada pelo projeto temático O Musicar Local - Novas trilhas para etnomusicologia.7 Trata-se de compreender a localidade como um contexto dinâmico, fluido e em relação com outras localidades. O musicar, por sua vez, é considerado um ato situado, que se relaciona com o local de acordo com as práticas das pessoas envolvidas nas atividades. Logo, o musicar local passa a ser compreendido como o produto do encontro de trilhas musicais distintas.

Academia do Choro. Entre o compromisso da participação e a formalidade da apresentação

Em meados de 2011, o bandolinista Tiago Luiz Veltrone convidou o violonista Maurício Tagliadelo e o pandeirista Ricardo Cury para participar de uma roda de choro semanal, assim começaram as atividades do projeto Academia do Choro (AdC). Os três músicos, naturais de São Carlos, foram alunos do curso de Choro no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos8, localizado na cidade de Tatuí, interior de São Paulo. Durante o período que estudaram no Conservatório a amizade entre os três se intensificou ao passo que tocavam juntos em ocasiões formais (como aulas de repertório e apresentações) e informais (no caso das rodas).

Após a etapa de formação em Tatuí, Maurício, Ricardo e Tiago retornam para São Carlos e percebem a ausência de espaços informais voltados especificamente para prática e divulgação do choro. Tiago então tem a iniciativa de mapear possíveis lugares e negociar com

---

[7] No âmbito deste temático, musicar é uma livre tradução do termo Musicking, elaborado por Christopher Small na tentativa de mapear os diferentes engajamentos com a música. O projeto, do qual faço parte, foi aprovado pela FAPESP em agosto de 2016 e envolve pesquisadores do Instituto de Artes da Unicamp e do Departamento de Antropologia da USP.

[8] De acordo com o site da instituição: "O Conservatório de Tatuí é a primeira escola de música brasileira, mantida por um Governo Estadual, a incluir em seu currículo o gênero "Choro" como matéria pedagógica." (acesso em 17/01/2015)

os respectivos donos, proprietários ou gerentes a realização de uma roda de choro. Como ele mesmo afirma em entrevista concedida em 13/11/2013:

> Renan — E no Almanach, como começou?
> Tiago — No Almanach eu tive a ideia de fazer uma roda para praticar. Uma satisfação própria, a ideia era "eu gosto, eu quero tocar, eu vou achar alguém para tocar junto e vamos aí". Fizemos a primeira no bar do palmeirense.
> Renan — Lá no Luiz.
> Tiago — É no Luiz, eu conversei com ele e tal. Só que desde o início já visando a postura do músico e do público, fazer o público respeitar. Que foi difícil e é difícil até hoje, principalmente o compromisso dos músicos. Tá certo que ninguém ia ganhar nada, eu não iria pagar ninguém, mas queria o compromisso dos músicos com a música!
> Renan — De ir lá para tocar...
> Tiago — Ir lá para tocar, para aprender, para somar, porque ninguém sabe tudo, vai sempre aprendendo mais. Principalmente eu, que quero aprender sempre, quero aprender com todo mundo. Aí fizemos lá duas rodas, mas não deu muito certo porque a acústica do bar não ajudava muito e nisso eu pensei em fazer no Almanach.

De imediato percebemos que era esperado um alto nível de comprometimento dos músicos, pois inicialmente não seriam pagos para tocar. Sobre o comportamento da audiência, deveria ser voltado para escuta e identificação com o repertório, assim era preciso "fazer o público respeitar". Levando em conta estes critérios (compromisso e respeito), a acústica do espaço teria que "ajudar", ou seja, ser favorável para que o público ouvisse os instrumentos e os instrumentistas escutassem uns aos outros.

Orientados por esses valores, Maurício, Ricardo e Tiago assumiram a responsabilidade de comparecer a todas as rodas, mesmo que inicialmente não recebessem quantias em dinheiro para tal feito9. Esta situação garantiu à roda da AdC um núcleo fixo, responsável pela a atuação harmônica, melódica e rítmica, funções essenciais e colaborativas para tocar o repertório de choro. Evidente que outros instrumentistas poderiam participar, porém o núcleo fixo garantiria a prática musical independente das participações.[10]

Etnografia de um fazer musical participativo

Em minha pesquisa de mestrado, realizei uma etnografia com foco na performance das rodas propostas pela AdC (Bertho, 2015)11. A pesquisa de campo especificamente foi realizada até dezembro de 2014, entretanto após 2016 os participantes da roda fizeram

---

[9] Apesar de não haver um ganho financeiro neste momento inicial, há de se mencionar que a roda contribui para divulgação do trabalho dos músicos enquanto profissionais, pois viabiliza o surgimento de convites para apresentações formais e remuneradas.
[10] Para maiores informações acessar: http:// www.academiadochoro.com.br
[10] A pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Universidade Estadual
[11] A pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

alterações significativas, a saber: trocas de integrantes, mudança de horário e de local. Como decorrência destas modificações, as informações - bem como os dados construídos - sobre esta prática serão apresentados no passado, com a intenção de enfatizar que se referem à manifestação estudada naquele período e que atualmente a roda tomou proporções diferentes.

Os encontros da Academia do Choro eram realizados quinzenalmente às terças-feiras, das 20h30 às 23h30, no Almanach bar e restaurante. O espaço era frequentado por jovens e adultos, em sua maioria de classe média. Os instrumentos dos músicos soavam acusticamente e a forma de participação era considerada pelos músicos como "aberta" ou "livre", o que tornava possível a presença e a interação constante entre músicos profissionais e amadores.

Uma vez que a música escolhida tinha início, parte dos ouvintes presentes observava atentamente a performance dos músicos, enquanto outra parte se mantinha imersa em conversas. Nos outros ambientes do bar alguns clientes marcavam a pulsação da música discretamente com as mãos sobre a mesa enquanto outros batiam o pé ou movimentavam o tronco e a cabeça de maneira sutil.

Em meio a esta audiência, hora atenta, hora desatenta, era possível encontrar instrumentistas que estavam inicialmente no papel de público, e em determinado momento pegavam seus instrumentos, ocupavam um lugar na mesa dos músicos e começavam a tocar. Evidente que, nada impedia que o público geral aprendesse a tocar um instrumento e se juntasse aos músicos, entretanto esta aprendizagem era - e continua sendo - um processo gradual, que requer estudo, dedicação e em alguns casos o acompanhamento de um professor. Diferente do contexto observado por Turino na música indígena do Zimbabwe, na música Aymara peruana e na contradança do meio oeste norte americano, aqui os requisitos que o público geral necessita para participar não podem ser adquiridos instantaneamente no momento da performance, pois são parte de um processo construído ao longo do tempo, tanto na roda quanto em outros espaços. Logo, estamos diante de uma situação na qual o conhecimento técnico-musical diferencia o público geral (que escuta e expressa reações individuais) dos participantes em potencial (habilitados tecnicamente a sentar na roda e fazer música coletivamente).

Neste ponto, voltamos ao paradoxo, colocado anteriormente: a participação é aberta a todos, mas só é possível mediante aquisição de um conhecimento específico. Ao ser

questionado sobre esta característica durante entrevista no dia 29/10/2014, Marco Faria12 destaca pontos importantes:

> Marco – A roda é aberta para as pessoas que querem tocar. Mas não faça isso sem a responsabilidade de que você vai lá para tocar com pessoas que tocam bem. Você deve também apresentar alguma coisa que seja com um nível e isso exige um estudo da pessoa, uma preparação para que ela vá na roda tocar. (...)

Para apresentar uma performance que "seja com um nível", são necessários dois pré-requisitos fundamentais: o estudo e a preparação. O primeiro é essencial para o desenvolvimento do conhecimento musical com ênfase na prática instrumental13, trata-se de uma etapa individual, desenvolvida em ambientes externos à roda. A preparação, por sua vez, é um processo que implica na compreensão dos valores necessários para participação, como o compromisso e o respeito, discutidos anteriormente. Ou seja, mesmo que instrumentistas experientes frequentassem o bar, só seriam considerados participantes em potencial (e consequentemente poderiam tocar) se possuíssem conhecimento dos códigos e dinâmicas que orientavam aquele fazer musical. Portanto, é sob uma perspectiva social, mas antes de tudo moral, que os próprios músicos entendem a roda como uma proposta "aberta" ou "livre".

Se, por um lado, os participantes em potencial devem possuir uma gama de conhecimentos musicais e culturais, por outro os integrantes da roda possibilitam que o aprendizado deste conteúdo seja possível. Marco continua:

> Marco - (...) A gente sempre puxa para que a pessoa vá lá e apresente bem, para que haja uma evolução porque a proposta é esta, que a pessoa melhore do ponto vista técnico e do conhecimento musical. O que eu vejo é que isso acontece e a gente sempre tem algumas pessoas que vão. Mesmo que esporadicamente, mesmo que elas vão para tocar uma ou duas músicas, mas as pessoas gostam e sempre que tem a oportunidade vão até lá para tocar. E eu percebo que as pessoas chegam e não se sentem afastadas da roda, por algum comportamento nosso elas se sentem acolhidas. Então acho bacana isso porque ao mesmo tempo em que a roda é aberta ela não vira uma coisa bagunçada, sem ordem. Ela preza pela música sendo tocada de maneira boa e sempre com mais pessoas participando. É raro agora as vezes que a gente chega e tem só os integrantes iniciais [músicos do núcleo fixo]. Sempre tem alguém de fora compondo a roda também.

A fala de Marco nos revela que a participação pode ocorrer somente em momentos pontuais. Dada esta condição, é possível que os participantes em potencial permaneçam sentados junto aos músicos do núcleo fixo, presenciando outras performances e vivenciando o

---

[12] Na época da pesquisa, Marco Faria estava concluindo o doutorado em química. Ele foi aluno de Maurício Tagliadelo em uma escola municipal de música, situação na qual ficou sabendo da roda e foi convidado à participar. Segundo ele: "O Maurício que me convidou. Eu já tinha um material e cheguei tocando alguma coisinha de violão de 7 cordas. Aí o Maurício falou: "Vamos participar da roda com a gente, começa a ensaiar alguns choros".

[13] Conforme mencionado anteriormente, conhecimentos teóricos não são essenciais. É possível que um músico sente na roda e toque um choro que aprendeu "de ouvido".

decorrer da roda. Além desta possibilidade, o acolhimento do novo participante é composto por uma série de ações que proporcionam a sua inclusão no grupo, entre as principais destaco: entrega de cópias de partituras, indicações de gravações e incentivos verbais ("Que legal que você veio! Pode voltar quando quiser!"). A maior parte destas atitudes provém dos integrantes do núcleo fixo e tem o objetivo de fomentar o envolvimento dos recém chegados com os outros participantes e com o conteúdo praticado.

Conclusão

No âmbito desta proposta, podemos identificar basicamente três mundos musicais associados ao choro: O primeiro seria o Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX, onde o choro foi formado e constituído como gênero; O segundo mundo seria o Conservatório de Tatuí, instituição na qual estudaram os responsáveis por promover a prática musical pesquisada; Por fim, temos o mundo musical do interior paulista, no qual São Carlos é uma das principais cidades onde acontecem rodas de choro informais e regulares14. Retomando o diálogo com Finnegan, mesmo que estes mundos estejam separados pelo espaço e pelo tempo (no caso do Rio de Janeiro de outra época) eles se relacionam entre si e mantém relações com outras localidades. Portanto, é precisamente neste contexto híbrido de localidades múltiplas que os músicos (re-)constroem as referências para aprender tocar choro na roda.

Em um dos questionários elaborado por mim e respondido pelos participantes - músicos e público - das rodas do projeto AdC no dia 2 de julho de 2013, temos a seguinte questão: "O que significa participar de uma roda de choro? (Procure justificar)". Praticamente todas as respostas apresentaram conteúdos relacionados à amizade, satisfação, troca de experiências e vivências. Ao observar estes dados podemos considerar a roda de choro como um lugar de encontro e de celebração, no qual as pessoas se sentem bem em tocar, ouvir e partilhar música. Entretanto, ao olharmos com mais atenção as ações do público, tanto os que observavam atentamente o fazer musical quanto os que se mantinham imersos em conversas, podemos concluir que a relação performer-público é marcada pela variação entre escutar atentamente e ouvir descompromissadamente.

Finalmente, podemos concordar novamente com Turino, ao afirma que "provavelmente há muitos grupos que combinam atitudes apresentacionais e participativas"

---

[14] Ao longo da dissertação foi possível explorar a relação entre os músicos de São Carlos com os músicos que tocam choro em rodas de outras cidades do interior paulista, como Ribeirão Preto, Leme e Araraquara. (Bertho, 2015, p. 82-102)

(Turino, 2008, p.55). Este seria o caso da roda de choro apresentada, um fazer musical híbrido, com características tanto da performance participativa quanto da performance de apresentação.

Referências

ARAGÃO, Pedro. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca. 2013.

BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro:* performance e fazer musical na roda. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BESSA, Virgínia de Almeida. A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930. São Paulo, SP: Alameda, 2010.

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao Municipal. 4. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.

CONTIER, A. D. *O nacional na música erudita brasileira*: Mário de Andrade a questão da identidade cultural. Fênix (Uberlândia), v. I, p. 1-22. 2004.

DINIZ, André. O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

FINNEGAN, Ruth. The hidden musicians: making-music in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LARA FILHO, Ivaldo; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. Per Musi. Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim:* comentários à história oficial do choro. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. Choro: a social history of a Brazilian popular music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MASSEY, Doreen. *Questions of Locality*. Geography 78 (2): 142–49, 1993.

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

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. O *Clube do Choro de São Paulo*: arquivo e memória da música popular na década de 1970. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

TURINO, Thomas. Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe. Chicago, IL: Univ. of Chicago, 2000.

_____. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago,IL: University of Chicago Press, 2008.

WISNIK, Jose Miguel. *Getúlio da paixão cearense* (Villa-Lobos e o Estado Novo). In SQUEFF**,** Enio**;** WISNIK**,** José Miguel**.** Música. 2.ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

Sites

http://academiadochoro.com.br/projetos/ (último acesso em 25/06/2015).

http://www.conservatoriodetatui.org.br/ (acesso em 17/01/2015).

NASCE UM TAMBOR CRIOULO PÓS-COTAS NA UFMA

Renato Moreira Varoni de Castro
UFMA
renatovaroni01@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação, faço uma descrição resumida da experiência de implantação do tambor de crioula no componente curricular de prática de conjunto no curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Maranhão no semestre 2015.2. Pretendo com isso, mostrar as potencialidades de transformação social adormecidas dentro da própria universidade, incorporadas nos alunos, professores e trabalhadores que não encontram canais de expressão nas instituições de ensino oficiais. Tal abordagem, expressa demandas de engajamento político-pedagógico dos etnomusicólogos (Luhning, 2014), assim como traz reflexões sobre a presença de saberes extra-europeus ou ainda não canônicos nas instituições de ensino superior do Brasil (Carvalho, 2009). Ofereço, ainda, abordagens colaborativas às práticas de musicas populares, mostrando que os alunos são capazes de mediar intercâmbios 'inter' e 'extra' acadêmicos.

Palavras-chave: encontro de saberes, tambor de crioula, etnomusicologia.

Abstract: In this paper I briefly describe the experience of implementation of the tambor de crioula in the ensamble practice discipline in the musical education (graduation) course on the second semester 2015 at the Federal University of Maranhão. My intention is to show the dormant potentialities of social transformation with the musical practice within the very university. I argue that they are incorporated in students, teachers, and workers that find no opportunities to express themselves at the oficial educational systems. This approach expresses the political-pedagogical engagement demanded from the ethnomusicologists (Luhning, 2014), as well as brings reflections about the openness of the Brazilian universities to non-European or non-canonical knowledge in higher education institutions (Carvalho, 2009). Yet, I offer my collaborative pedagogical approaches to popular and folk musical traditions, showing that the students are able to mediate 'intra' and 'extra' academic exchanges.

Keywords: knowledge encounter, tambor de crioula, ethnomusicology.

1 - Introdução

Ações afirmativas traduzidas na implantação de cotas raciais nas universidades públicas brasileiras (desde 2003) vem contribuindo, inegavelmente, para a redução da desigualdade sócio-racial a partir da educação superior pública do país (Daflon, Feres Júnior e Campos, 2013). Contudo, se, por um lado, as cotas abrem as portas da universidade para indivíduos historicamente excluídos, por outro, ela os obriga (assim como aos demais estudantes) a se submeterem à currículos acadêmicos prevalentemente eurocêntricos e muitas vezes ultrapassados. José Jorge de Carvalho (2004) vem denunciando o eurocentrismo

presente nas universidades brasileiras, assim como a, cada vez mais, utilização de sua capacidade cognitiva para a produção de conhecimento utilitário, com o objetivo de atender as demandas do sistema capitalista, ao invés de realizar uma educação humanizadora. Como resposta a esta tendência, várias iniciativas vem sendo realizadas em universidades brasileiras como parte do projeto Encontro de Saberes coordenado pelo INCTI.[15] Carvalho (2016)[16] cita, como exemplo, a contratação de mestres das culturas afro-brasileiras e indígenas para ministrar cursos regulares na Universidade de Brasilia (UNB), como uma das ações para superar o anacronismo das instituições de ensino superior em relação à sociedade.

Embora o processo de inclusão de mestres e mestras das culturas tradicionais seja positivo, esta iniciativa, não enfrenta outras formas de hierarquias institucionais que segregam, por exemplo, o conhecimento levado pelos alunos às instituições acadêmicas. No âmbito da educação musical, tanto em termos acadêmicos como na legislação educacional, prega-se uma ampliação do universo sonoro dos alunos através de sua exposição a diversas manifestações musicais, assim como defende-se que se aproveite a bagagem cultural do aluno como valor a ser explorado para discutir questões musicais que, podem ou não, estar contidas nos repertórios canônicos (Queiroz, 2004; Swanwick, 2003). Porém, não se aborda o problema da estreiteza de conhecimento e de valor estético incorporados no próprio educador musical que está, em muitos casos, defasada em relação aos estudantes.

O advento das cotas na UFMA revela justamente isso; herdeiros das culturas musicais afro-maranhenses têm enfrentado um ensino musical europeizado sem que suas ricas raízes musicais sejam minimamente consideradas. Esta realidade, cria uma situação inusitada de simultânea inclusão e exclusão; pois admite-se os estudantes negros, pardos e índios e ao mesmo tempo rejeita-se toda sua bagagem sócio-cultural o que, em grande medida, os define como grupo e indivíduos. Além do mais, tal prática discriminatória descumpre as determinações estabelecidas em lei sobre as diretrizes do ensino superior e da educação básica no Brasil, como pode ser visto na Lei de Diretrizes e Bases da educação brasileira 9.394/1996

---

[15] O (INCTI) Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino superior e na Pesquisa é coordenado nacionalmente pelo professor José Jorge de Carvalho (UNB) e tem como objetivos, desde de sua consolidação em 2009 - "Mapear, avaliar e interpretar o efeito das políticas de inclusão étnica e racial no ensino superior de recente implementação no Brasil, especialmente seu impacto nos campos político, epistemológico, sociológico e geopolítico." E "produzir e disponibilizar um corpo de conhecimento que fundamente as propostas e diretrizes governamentais, políticas públicas e programas de ação específicos para a promoção da inclusão e a superação das desigualdades étnicas e raciais vigentes no ensino superior do Brasil e nos países da América do Sul com instituições coligadas ao Instituto." (sítio do INCTI, http://www.inctinclusao.com.br - acessado em 10/03/2017).

[16] O Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ promoveu o evento Diálogos de Saberes: a inclusão de saberes e mestres populares na universidade, no dia 28 de Janeiro de 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=R_0rIcsrvF0 (acessado em 10/02/2017).

com a redação dada pela Lei 11.645/2008. No artigo 26-A, da referida lei, lê-se: "Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena." Consideradas as reflexões e as palavras da lei mencionadas acima, coloca-se a seguinte questão: como os futuros professores de música do ensino fundamental e médio irão trabalhar, em sala de aula, questões referentes às culturas afro-brasileiras e indígenas, se não forem expostos a esse tipo de conhecimento em sua formação acadêmica?

Nesta comunicação, refletirei sobre a experiência do tambor de crioula como componente curricular na Prática de Conjunto do curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Maranhão no período (2015.2). Primeiramente, abordarei o contexto institucional onde se formou uma rede de colaboração entre alunos, professores, mestres (das tradições populares), coreiros, coreiras,[17] que em última instância permitiu a realização das aulas. Em seguida, procuro mostrar, que as forças necessárias para romper como as limitações curriculares vigentes e reduzir o preconceito sócio-racial institucionalizado podem ser encontradas dentro da própria universidade, estando muitas vezes represadas em alunos, professores e funcionários. Destaco, nesse processo, o papel do professor de música e principalmente do etnomusicólogo como mediador intercultural que tem o dever de desmistificar o saber hegemônico da academia, assumindo seu engajamento político de agente de transformação social (Luhning, 2014).

2 - Encontrando saberes dentro e fora da universidade: uma pequena descrição

Ao assumir o cargo de professor temporário de música na UFMA em 2015 pude constatar que a universidade não oferecia disciplinas para estudar as músicas de tradição oral do Maranhão. Porém, naquele momento, não estava ciente dos motivos daquele problema, se a carência era motivada pela natural familiaridade dos alunos com as culturas musicais locais, o que de alguma forma justificaria esta falta, ou se era um caso de opção curricular. Como estava muito interessado pelo tambor de crioula, frequentando rodas, conversando com mestres e lendo o que havia disponível sobre o assunto, pensei na possibilidade de introduzir o tambor de crioula na disciplina de prática de conjunto que iria ministrar no semestre seguinte. Sem querer tomar uma decisão unilateral, reuni os alunos de prática de conjunto

[17] Coreiros e coreiras são respectivamente os tocadores e as dançantes na tradição do tambor de crioula. Embora a associação de gênero à função seja uma regra na maioria dos tambores observados em São Luís, encontram-se mulheres tocando percussão e homens bailando na roda de tambor. No caso do tambor de crioula de Anajatuba (cidade do interior do estado do Maranhão) apenas homens e meninos fazem a brincadeira.

(2015.2) para me interar mais sobre o quanto eles conheciam sobre a cultura do tambor de crioula. Para minha surpresa, a turma revelou um quase total desconhecimento sobre a cultura do tambor, sendo, que, quase a metade dos alunos associou o tambor de crioula à macumba. Ao serem perguntados o que era macumba, nenhum estudante soube responder. Apenas um aluno revelou que achava que macumba era algo ligado à feitiçaria dos negros, numa clara demonstração de preconceito religioso. Como a falta de compreensão sobre esta tradição musical havia ficado patente, indaguei se alguém saberia tocar qualquer padrão rítmico ou cantar alguma toada ligada ao tambor de crioula. Apenas dois alunos, militantes do centro de cultura negra do Maranhão (CCN), Robinho e Rafael, afirmaram saber tocar tambor e cantar toadas.

Após revelar minha surpresa pelo virtual desconhecimento da turma, propus aos alunos experimentar a pratica do tambor de crioula como disciplina, valendo nota, naquele semestre. Expliquei que apesar de possíveis associações religiosas a esta prática deveríamos, a princípio, nos concentrar nos padrões rítmicos, melodias, significado das letras e história do tambor de crioula. Falei para eles que como futuros educadores musicais, no estado do Maranhão, eles iriam encontrar em sala de aula alunos com várias trajetórias de vida e heranças culturais e que, como obrigação profissional, deveriam saber acolher e valorizar o que os alunos pudessem trazer como experiência musical. Dei um exemplo pessoal para explicar minha argumentação. Informei que já havia uns três meses que frequentava, duas vezes por semana, as oficinas de tambor de crioula na casa do mestre Amaral[18]. Porém, como o mestre estava sempre ocupado com viagens e outros compromissos, quem realmente ministrava as oficinas era seu filho Felipe de dez anos de idade.[19] Felipe vinha, uniformizado, diretamente de sua escola para dar as aulas na oficina, mudando, naquele momento, sua posição de aluno para professor. Eu, que passava o dia como professor da universidade, ao chagar nas oficinas me transformava em aluno. Falei aos meus alunos que o menino Felipe era um excepcional percussionista, que estava no caminho de se tornar um mestre do tambor de crioula, e os perguntei o que fariam se se deparassem como uma criança como aquela quando se tornassem professores. Este foi um ponto crucial para debatermos sobre as razões da não valorização de culturas musicais não-europeias no curso de licenciatura em música da

[18] Mestre Amaral tem um tambor de crioula muito conhecido na cidade de São Luís, sendo o principal "tambor turístico" de São Luís. Seu nome de Batismo é Geraldo Mendes (informação dada pelo próprio mestre).

[19] As oficinas aconteciam das 18 às 20 horas às terças e quintas-feiras e, o nosso instrutor, Felipe, chegava em casa com seu uniforme escolar, pegava um facão para cortar madeira para fazer a fogueira e esquentar os tambores. Dona Suzana Silva, mãe de Felipe, autorizou que eu revelasse seu nome.

UFMA, principalmente as riquíssimas tradições musicais maranhenses. Os alunos se convenceram, pelo menos teoricamente, da necessidade de se obter um conhecimento musical mais amplo e plural, e que mesmo uma criança pertencente a uma classe social desfavorecida, e sem instrução musical formal, poderia ensinar música a um adulto e professor de música da universidade.

Tendo a concordância da turma sobre o que seria trabalhado na disciplina, passamos a discutir problemas de ordem prática, como, por exemplo, quem iria fornecer a parelha de tambores para as aulas, já que o curso não possuía nenhuma.[20] Expliquei a situação ao mestre Amaral que prontamente se dispôs a emprestar, semanalmente, seus tambores.[21] Portanto, toda sexta-feira (dia da prática de conjunto) antes de ir à UFMA, passava na casa do mestre, pegava a parelha, devolvendo-a somente à noite. As aulas tinham várias etapas que se revelaram muito importantes para aprendermos sobre a cultura do tambor de crioula. A primeira atividade demandava um considerável esforço físico, pois era necessário transportar os tambores do carro para o local da atividade.[22] Depois dávamos uma volta pela cidade universitária à procura de pedaços de madeira e galhos secos que servissem para fazer uma fogueira, necessária para esquentar (ou afinar) os tambores. Acendíamos a fogueira, colocávamos os tambores em volta e ficávamos conversando sobre vários assuntos e, de vez em quando, virando os tambores para que o calor fosse distribuído igualmente no superfície do couro. Aqueles momentos foram de suma importância para a união do grupo e serviram como reflexão sobre o que estávamos fazendo e, também, para trocarmos experiências sobre a cultura do tambor.[23] Uma das características marcantes das aulas, era que ela não podia ser feita dentro da sala de aula, tanto na etapa de afinação como na própria prática, portanto, ela

---

[20] Parelha é o termo utilizado para se referir ao conjunto de três tambores que compõe a base percussiva do tambor de crioula, denominados, do mais agudo ao mais grave: crivador, meião e tambor grande. A maioria dos grupos que observei usam também, como recurso percussivo, duas baquetas de madeira chamadas de matracas, e o bater de palmas para acompanhar a performance. Porém, o tradicional tambor de crioula do mestre Felipe (1924 - 2008) não utiliza matracas.

[21] Mestre Amaral confecciona seus próprios tambores de madeira e também os comercializa sobre encomenda. É um dos poucos que ainda não cederam aos tambores de cano (ou PVC) que tem a vantagem de serem mais baratos e leves, mas que soam diferente dos de madeira.

[22] Carregar os tambores abriu, para os neófitos, novas perspectivas sobre a cultura do tambor de crioula, pois alguns tambores de madeira, principalmente os do tipo tambor grande e meião, eram bem pesados e exigiam um esforço físico considerável para serem transportados. Isso nos deu a noção do tipo de esforço físico envolvido nesta prática. Isso sem falar na própria performance, que exige muita resistência física do instrumentista para que ele aguente tocar pelo menos uma marcha inteira. Marcha, pode ser definida como uma sessão ininterrupta de mais ou menos 20 minutos como parte de uma performance de duração maior.

[23] Aqueles mais ambientados na cultura do tambor, como o aluno Robinho, por exemplo, comentaram da importância da "escola da fogueira" na tradição do tambor de crioula. pois é neste momento que os mestres contam histórias e transmitem ensinamentos de toda ordem aos coreiros e coreiras mais novas. É na escola da fogueira, por exemplo, que se aprende quando o tambor está devidamente afinado. Segundo alguns coreiros e mestres que conversei, é batendo e ouvindo que se sabe quando o tambor esta pronto.

foi quase totalmente oferecida no jardim localizado em frente à Sala João do Vale (sala de música II) no Centro de Ciências Humanas da UFMA. Usávamos a sala de aula unicamente para ouvirmos gravações ou vermos algum vídeo de tambor de crioula. O fato da aula acontecer num jardim, fez com que muitos alunos de outros cursos passassem a se juntar ao nosso grupo, tanto para aprender como para ensinar. Aqueles que já pertenciam à cultura do tambor mostraram grande satisfação em colaborar com quem estava aprendendo.[24]

As primeiras semanas de aula tinham ocorrido sem dificuldades, quando num dia especialmente quente em São Luís, colocamos os tambores ao redor da fogueira e nos dirigimos à sala de aula, refrigerada, para assistirmos alguns vídeos gravados por um dos integrantes do grupo. Com isso, descuidamos dos tambores, e só lembramos deles quando ouvimos um forte estalo vindo da fogueira. Havíamos aquecido tanto a parelha, que o couro do tambor grande havia se partido. Pela reação de dois dos alunos mais experientes, Robinho e Rafael, pude perceber que algo sério tinha acontecido. Robinho se culpou, dizendo que já era experiente o suficiente para ter evitado este tipo de acidente. Rafael falou que o mestre não nos perdoaria por aquele erro. Logo percebi que algo grave tinha acontecido, e na mesma hora, temi pela reação do nosso benfeitor, o mestre Amaral, por aquele dano causado.

Naquela época, ainda não tinha conhecimento da mística que envolve o tambor grande na tradição do tambor de crioula. Quando o couro do tambor grande se parte é sinal de mal agouro[25] ou significa que, São Benedito (padroeiro do tambor de crioula),[26] não estava aprovando aquela performance.[27] Foi preciso que este incidente ocorresse para aprendermos essa peculiaridade sobre o tambor de crioula. Ou seja, além dos aspectos técnico-percussivos do tambor, estávamos entrando, naquele momento, no conhecimento da mística que envolve essa tradição, o que somente foi possível pela valorização da herança cultural dos alunos coreiros e do ambiente pedagógico colaborativo cultivado.

---

[24] Chamou a atenção a presença frequente, nos ensaios, do pessoal terceirizado que cuida da limpeza da universidade, que embora não participassem diretamente, por impedimento da função, mostravam um nítido interesse no tambor. Ao percebermos o interesse das funcionárias terceirizadas, em sua maioria jovens negras, fizemos vários convites para que se juntassem à nossas aulas, aos quais sempre declinavam por estarem cumprindo seu turno de trabalho.

[25] Ouvi de vários coreiros e coreiras que fazem performances semanalmente na praça da Faustina no centro histórico de São Luís, que no exato momento da morte do lendário mestre Felipe (longe daquele lugar), o tambor grande que eles estavam tocando rachou o couro.

[26] São Benedito é o nome sincretizado da entidade denominada Averequete nas religiões de matriz africana no Maranhão (Ferretti, 2002).

[27] Aos instrumentos musicais são incorporados valores, crenças e místicas, dados tanto por quem os escolhe usar em performance, quanto para quem os evita. Num estudo psicanalítico da dança do tambor de crioula, Valéria Maia Lameira (2013) explica a centralidade do tambor grande na performance fazendo uma analogia deste instrumento ao órgão sexual masculino.

Naquele mesmo dia, convenci os alunos a irmos todos na casa do mestre Amaral para pedirmos desculpas coletivamente. Ao batermos à sua porta e explicarmos a situação, o mestre lamentou muito o ocorrido: "Eu sabia que isso ia acontecer, tocar tambor não é só saber bater…partiu meu coração!" Foi uma situação constrangedora para o grupo. Mas após os sinceros pedidos de desculpas, de todos, e a oferta de ressarcimento do couro queimado, o mestre disse que não havia problema, e que ele continuaria emprestando os tambores para as nossas aulas. Mas mesmo com a generosidade demostrada pelo mestre, ficamos sem clima para continuarmos usando seus instrumentos. Como já vinha pensando em comprar uma parelha, aquele parecia o momento certo. Assim, encomendei uma parelha de madeira ao artesão e coreiro Barrabás, que nos permitiu usar seus tambores enquanto ele confeccionava os meus.[28]

3 - Nasce uma flor na UFMA

Nossa prática de conjunto fez a apresentação de final do semestre no hall do Centro de Ciências Humanas, obtendo a adesão voluntária de coreiros e coreiras, além da participação do mestre Augusto e do mestre Paulinho Akomabu.[29] Pôde-se ver também a presença de vários professores do curso de música, que, ao final, elogiaram o trabalho executado. O que não se podia imaginar era que após o encerramento da disciplina os alunos quisessem manter a prática do tambor de crioula. E assim, mesmo sem nenhum tipo de apoio institucional, continuamos realizando os mesmos encontros semanais realizando performances e oferecendo oficinas de tambor abertas ao público. O grupo se autodenominou de Flor da Samaumeira, em homenagem a um quilombo chamado Samaumeira que existiu na região do Bacanga no século XIX (onde hoje está localizada a cidade universitária da UFMA). A Flor da Samaumeira já foi convidada para vários eventos dentro e fora da UFMA e vem atuando ininterruptamente desde 2016. Em 2017 fomos convidados pelo pai de santo Cícero Centrini da casa de Tambor de Mina Kamafêu de Oxóssi, para que contribuíssemos com o ressurgimento do tambor de crioula naquele terreiro.

---

[28] Usando os contatos do aluno Carlos Magno, também conseguimos, por algumas semanas, o empréstimo de uma parelha de tambores (feita de PVC) pertencente ao sindicado dos catadores de São Luís.

[29] Os mestres foram convidados pelos alunos Robinho e Rafael e além de suas contribuições cantando, improvisando e tocando; ainda trouxeram saias que foram emprestadas às coreiras que quisessem dançar.

Na prática de conjunto experimental do tambor de crioula em 2015.2, desde os ensaios até a apresentação final, o que se observou foi a oportuna inclusão desta cultura musical no contexto universitário da UFMA, abrindo possibilidades de diálogo e entendimento com estudantes de vários cursos e pessoas de várias segmentos da sociedade. Observou-se que o tambor de crioula possibilitou a expressão do orgulho, resistência e identidade negras, tanto de alunos como de professores e trabalhadores da universidade. Além, é claro, do aprendizado da complexidade técnico-instrumental por parte daqueles que cursaram a disciplina ou aderiram às práticas voluntariamente. A prática contribuiu não somente para uma formação mais integral dos estudantes de licenciatura em música, como, uma vez continuada, projeta melhorias no ensino de música para que as próximas gerações possam dissipar preconceitos étnico-raciais e religiosos.

Perspectivas não hierarquizantes das culturas musicais no meio acadêmico vem sendo defendidas na área de etnomusicologia, desde, pelo menos, meados do século XX (Nettl, 2005). No contexto brasileiro contemporâneo, propõe-se uma abordagem que ultrapasse as fronteiras do estudo acadêmico para propor um explícito engajamento político-pedagógico dos etnomusicólogos em ordem de interferir diretamente na transformação social do país. Defende-se a necessidade se atender demandas sociais dos indivíduos que historicamente são objetos de estudo mas não tem ingerência nos rumos das pesquisas etnomusicológicas (Luhning, 2014). A descrição acima, procurou dar uma ideia, embora de forma bem resumida, da dinâmica da implantação da prática do tambor de crioula com esse intuito. Ela revelou um potencial humano e institucional adormecido e que o conhecimento musical dos alunos é muitas vezes subestimado pelos professores, instituições e pelo currículo dos cursos de graduação. Mostrou também que as culturas brasileiras de matriz indígena e africana não são adequadamente trabalhadas em algumas instituições, e muitas vezes isto está ligado à própria formação do professor que desconhece tais tradições e não se abre a conhecê-las mesmo quando ao seu redor ela é abundante.

Minha percepção depois da experiência vivida na UFMA é a de que independente da legislação ou das limitações dos currículos acadêmicos, existe um grande potencial de transformação da realidade quando o professor resolve atuar politicamente. As escolhas de repertório e as culturas musicais estudadas e vivenciadas podem partir dos próprios estudantes que em muitos casos têm o potencial de se tornarem instrutores, se assim o professor permitir. Portanto, o conhecimento e bagagem cultural dos alunos pode e deve ser utilizado na universidade.

Referências

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação: Lei nº 9.394/96 – 24 de dez. 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, 1998.

CARVALHO, José J. A prática da extensão como resistência ao eurocentrismo, ao racismo e à mercantilização da universidade. Salão de extensão da universidade federal do rio grande do sul, 5. Porto Alegre, 2004.

DAFLON, V.T., FERES JÚNIR, F. AND CAMPOS, L.A. Race-Based Affirmative Actions in Brazilian Public Higher Education: An Analytical Overview. Cadernos de Pesquisa, v. 43, n. 148, p.302-327, jan./abr. 2013.

FERRETTI, Sergio F. (Organizador). Tambor de Crioula. Ritual e Espetáculo. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore. 2002, 193 p. Ilustr. Fotos de Márcio Vasconcelos. 3ª Ed. Revista.

LAMEIRA, Valéria Maia. O (des)encontro do homem e da mulher no tambor de crioula do Maranhão: considerações psicanalíticas. São Luís: Udufma. 2013.

LUHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. Música em Perspectiva, Curitiba, v.7, n.2, 2014.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Chicago: University of Illinois, 2005.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

A EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS ENQUANTO PERSPECTIVA: NOTAS A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS ESCOLARES

Rodrigo Cantos Savelli Gomes
Secretaria Municipal de Educação de Florianópolis
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: A presente comunicação visa problematizar a educação das relações étnico-raciais para além de um "conteúdo" dos componentes curriculares, mas principalmente como uma abertura para diferentes epistemologias, cosmologias, para diferentes possiblidades de transmissão e produção do conhecimento. Isto implica revisão de valores e conceitos, reposicionamento de hierarquias, modificações das estruturas espaciais, entre outros aspectos. É a partir desta perspectiva que apresento algumas reflexões a partir de minha atuação enquanto professor do Ensino Fundamental na disciplina artes-música, em diálogo com as teorias antropológicas e etnomusicológicas, áreas que cursei no mestrado e doutorado enquanto trabalhava na escola. Recorro aos noções teóricas de "escola como fronteira" (Tassinari, 2012), "disposições adequadas" (Ingold, 2000), "ouvido dançante" (Oliveira, 2015), "musicalização do outro" (Hill, 2014) em paralelo à reflexões das vivências escolares. Busco, com isso, refletir criticamente sobre a escolarização dos conhecimentos, desnaturalizar as rotinas escolares que impedem o reconhecimento de outras formas de aprendizagem, outras formas de se relacionar com os saberes e de produzi-los.

Palavras-chave: produção de conhecimento; diversidade étnico-racial; práticas escolares.

Abstract: This paper discusses the ethnic-racial education not only as a "content" of the curricular components, but mainly as a process of expansion for different epistemologies, cosmologies, for different possibilities of transmission and production of knowledge. This implies a revision of values and concepts, repositioning of hierarchies, modifications of spatial structures, among other aspects. From this perspective I present some reflections about my job as a primary school teacher in the arts-music discipline, at the same time in dialogue with the anthropological and ethnomusicological theories, areas that I studied in master and doctorate degree while was working in school. I discuss theoretical notions of "school as frontier" (Tassinari, 2012), "appropriate dispositions" (Ingold, 2000), "dancing ear" (Oliveira, 2015), "musicalization of the other" (Hill, 2014) at the same time with the school experiences. With this, I try to problematize the school knowledge, the routines that do not allow the validation of other ways of learning, other ways of relating to and producing knowledge.

Keywords: knowledge production; ethnic-racial diversity; school practices.

Há cerca de seis anos sou professor do Ensino Fundamental na Rede Municipal de Educação de Florianópolis onde leciono a disciplina curricular artes-música para crianças de seis a dez anos de idade. Desde que comecei a atuar na escola desenvolvo atividades com o tema da diversidade étnico-racial. Trabalhar com este tema me despertou diversas dúvidas, impasses, alegrias e frustrações, em especial, no tocante aos modos como operar com este conhecimento na escola. Neste texto vou refletir sobre a diversidade étnico-racial a partir de

minha própria experiência enquanto professor e em diálogo com as teorias etnomusicológicas e antropológicas, áreas que cursei no mestrado e doutorado enquanto trabalhava na escola. As reflexões teóricas destas áreas contribuíram significativamente para questionar sobre hábitos, costumes e valores enraizados nas práticas escolares, como: a excessiva abstração promovida pela escola em detrimento dos contextos de prática; a ideia evolucionista de progresso na aquisição de conhecimentos; a noção de aprendizagem por passos sucessivos e previsíveis; a ênfase absoluta na escrita e na linguagem em detrimento de outras formas de saber, como o conhecimento oral, imagético, artístico, mitológico, ritualístico, xamânico; a centralidade da escola como o lugar mais legítimo de ensino e aprendizagem; a escolarização da criança, tornando-a sinônima de aluna e aprendiz, retirando sua autonomia, e ignorando seus saberes e experiências.

A perspectiva antropológica nos mostra que olhar para os processos educativos é importante não só para compreensão do sistema escolar, mas como um elemento fundamental da dinâmica cultural. Neste caminho, quero refletir neste texto sobre a escola não só como lugar de aprendizagem, mas como um lugar de fronteira, um espaço de contato e intercâmbio entre populações e conhecimentos diversos (Tassinari, 2012b). A antropóloga Antonella Tassinari propõe o termo "escola como fronteira" ao tratar das escolas indígenas nas aldeias. Quero propor aqui, em diálogo com a autora, qualquer escola que considere a diversidade étnico-racial como fundamento de suas práticas pode ser entendida como um "espaço de fronteira", um lugar de circulação e aprendizagem de conhecimentos diversos, um espaço de contato entre populações e saberes. Para isso, a diversidade étnico-racial na escola não pode se limitar a uma discussão sobre conteúdos. Ainda que os conteúdos se proponham a trabalhar a diversidade, os modos de operação escolar, seus métodos, suas rotinas, podem desfigurar os saberes tradicionais e étnicos, constituindo-se mais em uma antropofagia cultural do que uma abertura efetiva para a diversidade de conhecimentos humanos.

A atenção com a diversidade étnico-racial vem sendo objeto de leis, diretrizes e documentos oficiais produzidos nas últimas décadas para o Ensino Básico no Brasil. Pode-se dizer que desde a implementação da LDB 9.394/96 o tema da diversidade étnico-racial passou a estar presente de forma significativa em praticamente todos os documentos oficiais, municipais, estaduais e nacionais direcionados à educação. Por outro lado, apesar dos avanços e do amparo legal nos documentos normativos, parece-me importante discutir os modos práticos para implementar a diversidade étnico-racial nas vivências escolares. Quero problematizar a diversidade étnico-racial não apenas enquanto "conteúdo" dos componentes

curriculares, como sugerem as Leis 10.639/03, 11.645/08 e a maior parte dos documentos oficiais, mas principalmente como uma abertura para diferentes epistemologias, cosmologias, para diferentes possiblidades de transmissão e produção do conhecimento. Isto implica revisão de valores e conceitos, reposicionamento de hierarquias, modificações das estruturas espaciais, entre outros aspectos. É partir desta perspectiva que apresento a seguir algumas reflexões a partir de minha enquanto professor da disciplina artes-música.

***

Uma das atividades mais comuns no ensino da música é a apreciação. Diversos documentos, matrizes e diretrizes curriculares apontam a necessidade de conhecer repertórios das mais diversas manifestações culturais, em especial aquelas formadoras da cultura brasileira, como africanas, indígenas, portuguesa, assim como da cultura erudita, popular, folclórica, do Brasil e do estrangeiro. Frequentemente, a atividade de apreciação é entendida como o momento de "ouvir" uma determinada música, pensar e se expressar verbalmente sobre aquilo que foi ouvido.

Na maior parte das vezes, apreciação é concebida como uma audição racional, intelectual, introspectiva, onde o silêncio é fundamental, com corpos quietos e domados. Além disso, elimina-se deste cenário as relações com o outro, os colegas e qualquer outro tipo de materialidade. Fechar os olhos e fazer silêncio absoluto constituiu a melhor operação para que o som caminhe direto do ouvido até a mente. Eu mesmo já fiz algumas atividades assim de audição com as crianças que, em algumas ocasiões, avaliei como completamente improdutivas. Bastavam os primeiros segundos de gravação para o som despertar nelas desejos dos mais diversos: um agito nas pernas, se levantar, se lançar para fora da cadeira, andar pela sala, conversar com o colega sobre o que está ouvindo, rir, fazer algum som ou gesto junto com a gravação.

Um dos teóricos bastante utilizados como referência na área da Educação Musical tem como título de sua obra a expressão "O Ouvido Pensante" (Schafer, 1991). O título do livro simboliza a conexão entre mente e audição como caminho ideal da compreensão musical. Ou seja, ao conectar ouvir e pensar os sons fazem sentido e podem ser compreendidos em sua forma plena e mais significativa. Entretanto, tal perspectiva de um ouvir racional, revestido de um ideal de seriedade, tem seu valor e faz sentido se conectada a um tipo específico de concepção musical, valorizada em uma determinada sociedade, em um momento histórico específico. Ou seja, neste caso, as práticas musicais eruditas de meados do século XX inspiradas na tradição clássica europeia. Transpor esta noção para as

manifestações africanas, afro-brasileiras, indígenas e demais povos tradicionais pode ocasionar graves distorções sobre o entendimento daquela cultura e consequentemente para o entendimento da sua música.

Em contraposição a Schafer, o antropólogo Allan P. Oliveira (2015) sugere o termo "O ouvido dançante" para tratar de algumas formas escuta, em especial no campo da música popular. Ele argumenta que muitos gêneros englobados sob o termo "música popular" surgiram e se popularizaram profundamente relacionados à dança. Para o autor, uma escuta aberta ao corpo e à dança será capaz de compreender de forma mais ampla os diferentes os significados atribuídos à música. Certos tipos de músicas, não foram feitas para serem apenas ouvidas, mas dançadas, coreografadas, expressadas com o corpo em movimento. Podemos ouvir uma música e "falar de motivos, tópicas, ritmos; podemos analisar letras e objetos físicos: tudo isto, em alguns contextos, é secundário para aquilo que a música serve, a dança" (Oliveira, 2015, p. 10). Apesar da discussão do autor ter como foco as análises históricas e etnográficas, creio que pode contribuir significativamente para pensar sobre as concepções em educação musical.

Nesta mesma direção, o etnomusicólogo John Blacking (1974), em seu estudo sobre a etnia Venda da África do Sul, aponta que, a eficácia funcional da música é mais importante para os ouvintes daquele lugar do que sua complexidade ou simplicidade sonora. Ou seja, para compreender o papel da música dos povos tradicionais, importa muito mais estudar o efeito da música, o valor, a função, os atos humanos de produzir sentido, do que seus elementos estruturais, sonoros, como harmonia, escalas, melodia. Para ele, a função principal da música é cooptar as pessoas para experiências em comum dentro do âmbito de sua experiência cultural, e este aspecto antecede sua tradução em signos e símbolos. Apesar de Blacking dirigir seus argumentos para o estudo etnográfico da música de outros povos, penso que é válido também para refletir sobre a educação da diversidade étnico-racial na escola, em outras palavras, uma educação musical que promova uma abertura para o outro, que aproxime concepções musicais, que estabeleça relações e contatos.

Jonathan Hill (2014) utiliza o conceito "musicalização do outro" para mostrar que os povos indígenas utilizam a música como forma de criar espaços de transformação que permitem o reconhecimento da alteridade do outro. Trata-se de um espaço social para o diálogo, criação ou celebração de alianças, troca de trabalho, comida, bebida e outros bens materiais, não só entre aldeias indígenas, mas entre índios e brancos, seres não humanos, animais e espíritos. A música opera, portanto, como uma forma de reconhecimento, de trazer

pra si, de incorporação, de "domesticação da alteridade – não para eliminá-la ou consumi-la, mas para criar um espaço social no qual comunidades de pessoas podem interagir com a alteridade em meios que promovam o convívio harmonioso, a intensidade emocional em proporção, e um fazer colaborativo da história por meio do engajamento de outrem" (*op. cit.*, p. 36). É este potencial da música como forma efetiva de comunicação entre povos que precisa ser desenvolvida na educação das relações étnico-raciais.

A hegemonia da audição racional nas práticas de apreciação musical encontra paralelo com a hegemonia da escrita para o estudo de outros povos e etnias cujo base reside na oralidade e na experiência cotidiana. A antropóloga Clarissa Melo (2014) em seu estudo com os povos Guarani descreve os impasses entre conhecimento científico e conhecimentos indígenas, em especial no tocante aos processos de produção, aquisição e transmissão de conhecimento para esses grupos. A autora argumenta que os conhecimentos indígenas possuem mecanismos próprios para sua aquisição e transmissão que estão ligados a um contexto de prática. Melo (2014) recorre à noção de "disposições adequadas" de Tim Ingold, argumentando que o mecanismo da escrita transmite dados e conteúdos sem as disposições adequadas em relação ao modo como tais conhecimentos são produzidos e transmitidos.

Assim, pensar em "disposições adequadas" é valorizar "a forma de aprender e não apenas o conteúdo – o que se aprende" (Melo, 2014, p. 314), é propiciar "um preparo do corpo para aquisição de certos conhecimentos" (*op. cit.*, p. 298). Neste sentido, ela argumenta que para entender o pensamento indígena é preciso fazer, vivenciar, conviver, sentir, ou seja, a aprendizagem precisa buscar conexão com o *contexto* e a experiência. Trata-se de um aprender que se efetua "como/na prática" – para usar termo de Jean Lave (2015) –, ou seja, aprende-se fazendo e, ao fazer, o conhecimento não é apenas transmitido, mas atualizado, resignificado, novos sentidos são produzidos. A autora recorre a Lévi-Strauss para argumentar que na "ciência moderna hegemônica" imperam conceitos, abstrações, enquanto que os conhecimentos tradicionais trabalham com percepções, cheiros, sabores, cores, sons, movimentos, relações, daí a "importância da materialidade como matriz do raciocínio" para o entendimento dos conhecimentos tradicionais (Melo, 2014, p. 312).

Portanto, não basta ler sobre os povos indígenas para compreendê-los, "pois muito se perde quando se traduz para o papel" (*op. cit.*, p. 313). Do mesmo modo, a apreciação das músicas indígenas, quando limitada a um ouvir pensante, será insuficiente para o entendimento abrangente daquela manifestação musical. A percepção musical deve expandir-se para outros sentidos além da escuta, outros órgão do corpo além do ouvido, assim como

uma abertura para relações com os outros para além de uma conexão introspectiva com a própria mente.

Ainda em relação as "disposições adequadas", recordo que no último Congresso Nacional da ABET que aconteceu na UFSC em 2015, participaram das mesas redondas representantes das sociedades indígenas para falar sobre sua cultura. O jovem Inocêncio Ramos, convidado para a mesa de abertura, bastante desconfortável com o ambiente, disse algo assim: "me pediram para explicar sobre minha música, a música que fazemos na nossa aldeia, mas vai ser muito difícil fazer isso aqui neste auditório, com esse monte de cadeiras e com todo mundo sentado, me olhando com cara séria, seus notebooks no colo". Então, ele convidou todos para se levantarem e virem até a frente. Muito não aceitaram o convite. Formou uma roda, cantou e dançou por uns quinze minutos com aqueles que se dispuseram a participar. Depois disso, fez um breve comentário de cerca de dez minutos, a título de complementação (talvez para satisfazer a outra parte da plateia que não interagiu). E assim usou seu tempo disponível para sua exposição. Outros representantes de povos tradicionais que estavam nas demais mesas redondas não usaram a mesma estratégia e ficou evidente a frustração destes em não conseguir estabelecer a comunicação queriam, em alguns casos, expressa claramente em suas palavras, quando, por exemplo, um senhor disse algo como "Parece que não estou falando com ninguém. Vocês não estão reagindo. Tem alguém aí?".

Melo (2015) descreve situação semelhante em que algumas mulheres Guarani, convidadas para falar sobre os cuidados relativos ao parto, gestação e espiritualidade no Seminário "Sábias Indígenas" direcionado aos alunos do curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UFSC. Neste caso, elas não conseguiram contornar a situação para falar sobre o assunto e recusaram-se a seguir daquela maneira. Apesar do público ser constituído em sua maior parte por indígenas – diferentemente do caso anterior –, ainda assim elas argumentaram que era necessário um local adequado que não fosse um auditório de um hotel, pois ali não poderia constituir-se um ambiente de troca de saberes.

Retomando o caso da apreciação musical, por vezes, uma alteração na forma de organizar o espaço pode fazer diferença na aprendizagem e compreensão de uma determinada expressão cultural. Um ambiente excessivamente formal, com uma sala cheia de mesas e cadeiras pode descaracterizar as diversidade de produção e transmissão de saberes tradicionais e étnicos. Uma apreciação musical diversificada pode ser feita em roda, sentados ao chão, usando outros ambientes da escola e da comunidade, movendo-se pela sala, dançando, por meio de alguma brincadeira, enquanto se faz outra atividade, em interação com

os colegas. A seguir, vou ilustrar brevemente com três atividades de apreciação que costumo desenvolver em sala de aula com crianças de seis a dez anos, afim de sugerir possibilidades para uma escuta que envolva o outro, interações, corpo, movimento, pensando em "disposições adequadas".

(1) O objetivo era aprender um música nova, uma canção tradicional sul africana intitulada "Sansa Kroma e Cangoa"[30]. A música tem uma letra extensa e com palavras complexas para a idade das crianças com as quais trabalho. Minha intenção era fazer algumas atividades de apreciação para depois passar para atividades de execução, como tocar, cantar, improvisar. Para poder ouvi-la inúmeras vezes, fiz uma brincadeira com as crianças dispostas em círculo, usando uma bola. A brincadeira foi estruturada da seguinte maneira: uma criança circulava por detrás da roda com uma bola em mãos. Todas tinham que estar atentas à gravação. Ao ouvir uma palavra específica da letra, previamente determinada, a criança que estava circulando colocava a bola atrás de um colega que estava sentando. Este último pegava a bola, se levantava e corria atrás do colega que circulava detrás da roda antes que ele tomasse o seu lugar. Como variações, em vez de ouvir uma palavra, a bola foi colocada atrás do colega ao ouvir uma determinada seção da música (A B C), ao ouvir o refrão, um instrumento musical, um acorde específico, uma fermata, um ralentando. Inúmeras variações são possíveis a depender do conteúdo musical que está sendo abordado. Com essa brincadeira, foi possível brincar com a mesma música uma aula inteira. A apreciação musical tornou-se um momento descontraído, utilizando diversas partes e sentidos do corpo, com interações entre os amigos de sala, muitas risadas, mas ao mesmo tempo, atentos a música e seus elementos.

(2) Em outra aula, o tema era músicas de carnaval. Selecionei algumas gravações típicas, em especial, sambas e marchinhas. Enquanto ouviam a música, podiam dançar e caminhar pela sala, livremente, sozinhos ou em pequenos grupos, aos estilo desfile de rua. Subitamente a canção era interrompida e todos tinham que sentar imediatamente em seus lugares. Ao sentar, comentávamos brevemente sobre alguns elementos musicais (como estilo, gênero, forma), suas sensações, algo a respeito da letra da música. Algumas letras de carnaval são ótimas para discutir temas como racismo, xenofobia, homofobia, e diversos tipos de preconceitos. Após uma breve reflexão de no máximo cinco minutos, passávamos para outra música e assim sucessivamente até o fim da aula. Com isso, a apreciação envolveu, além de debates, dança, corpo, movimento, interações e sensações diversas.

---

[30] O arranjo da música para trabalhar em sala de aula foi inspirado no material didático produzido por Almeida e Pucci (2002).

(3) Em outra ocasião, o objetivo da aula era conhecer um instrumento musical africano, a mbira. Para isso, levei dois exemplares do instrumento que eu tinha a disposição e algumas gravações de músicas[31] contendo este instrumento. Como só havia dois exemplares do instrumento, primeiro mostrei as possibilidade de manuseio e falei sobre sua origem. Em seguida, as crianças formaram pequenos grupos. Cada uma recebeu uma folha com desenhos de mbiras para colorir. Na mesma folha, algumas atividades textuais sobre o instrumento. Enquanto pintavam, liam e escreviam, também ouviam as gravações com a mbira. Simultaneamente, os dois exemplares que havia do instrumento foram passando de grupo em grupo para experimentarem-nos. Assim, a apreciação consistiu em ouvir, experimentar, ler, pintar, conversar e trocar experiência com os colegas do grupo, tudo ao mesmo tempo, sem necessidade de fracionar o aprendizado em etapas.

***

Não apenas as disposições adequadas são importantes para tratar de determinados conhecimentos, mas também considerar que as próprias noções de aprendizagem, as concepções de infância/criança, adquirem diferentes significados e valores em cada contexto étnico-racial.

Tassinari alerta que no contexto indígena, as crianças "são elemento-chave na socialização e na integração de grupos sociais e os adultos reconhecem nelas potencialidades que as permitem ocupar espaços de sujeitos plenos e produtores de sociabilidade" (Tassinari, 2012c, p. 18). Ao contrário da nossa sociedade que segrega as crianças em tempos e espaços distintos dos adultos, assim como as exclui das esferas decisórias, nestes grupos étnicos, "as crianças não são segregadas em 'espaços educativos', mas bem ao contrário, ocupam posições centrais e mediadoras da vida social" (Tassinari, 2012b, p. 281).

A perspectiva diacrônica e evolucionista de criança como um ser em desenvolvimento que um dia se tornará um indivíduo pleno (fase que só se concretiza plenamente na fase adulta); a ideia de infância como um universo caracterizado pela fantasia e diversão, cujas atitudes não tem implicações sérias e importantes na vida social; a noção de criança como um ser ainda não preparado para a vida social; a ideia de criança como ser aprendiz por excelência, limitada à condição de aluno, cujos saberes, experiências e visão de mundo não tem valor significativo; tais noções não encontram correspondência nas sociedades indígenas, revela Tassinari. Ao refletir sobre a educação indígena, a autora propõe "incluir as crianças na

[31] As gravações foram extraídas do livro "A Mbira da Beira do Rio Zambeze" de Gioielli (2007), assim como algumas atividades foram inspiradas do conteúdo do mesmo.

categoria das pessoas que ‘ensinam’, especialmente das que ‘ensinam coisas relevantes’” (Tassinari, 2012b, p. 285) reconhecendo-as como elos importantes da corrente do ensino e da aprendizagem. “As crianças devem ser vistas como ativas na construção e determinação de sua própria vida social e não somente como receptores passivos de estruturas e processos sociais” (Tassinari, 2014, p. 100). Portanto, uma educação escolar comprometida com diversidade étnico-racial precisa desnaturalizar a posição da criança como aprendiz e do adulto como aquele que sabe e ensina.

Clarice Cohn (2005), a partir de seu um estudo com os povos indígena Kayapó Xikrin, ressalta que o entendimento de infância, criança e aprendizado varia de acordo com o contexto sociocultural e histórico de onde provêm. Ela propõe pensar a criança não como aquela que não sabe ou sabe menos, mas que sabe outra coisa. A autora constata que a criança indígena atua na criação de relações sociais e nos processos de aprendizagem e produção de conhecimento. Disso decorre que tomar o ponto de vista das crianças é importante não apenas para saber como elas pensam, mas trata-se de considerar uma forma particular de conceber o mundo que tem sérias implicações na dinâmica social. Em diálogo com Cohn, Tassinari revela que na concepção indígena de infância o mundo das crianças e o mundo dos adultos não estão separados, mas profundamente interligados. Os indígenas reconhecem a capacidade de decisão e agência das crianças, as reconhecem como mediadoras das várias esferas cosmológicas, como mediadoras de diversos grupos sociais e como sujeitos que desempenham um papel importante na produção e transmissão de conhecimento.

Charlote Hardman (2001), em seu estudo de Antropologia da Criança, sugere que o pensamento da criança tem uma estrutura diferente do pensamento do adulto. Trata-se de um segmento social marcado suas próprias crenças, valores e interações que são exclusivos delas. Assim, as crianças e seus saberes devem ser considerados a partir de seu próprio pensamento, sua própria lógica, e não apenas como recebedores de ensinamentos dos adultos. Ou seja, como elas pensam, como elas classificam ou entendem o mundo ao seu redor, como elas entendem o mundo das crianças e o mundo dos adultos. Nese sentido, a autora critica a noção de ocidental que coloca a criança em um estágio primário do desenvolvimento humano, visando unicamente formá-la para a vida adulta, sem considerar a criança em si com um ser humano integral e pleno.

Considerações Finais

A educação das relações étnico-raciais nos convida a pensar formas diferenciadas de conceber a escola, o conhecimento, os processos de transmissão, ensino e aprendizagem. Não se trata de inserir todos os conhecimentos e modos de aprender étnicos dentro da sala de aula, tampouco reproduzir exatamente como eles acontecem no seu contexto de origem, mais sim refletir criticamente sobre a escolarização dos conhecimentos, desnaturalizar as rotinas escolares que impedem o reconhecimento de outras formas de aprendizagem, outras formas de se relacionar com os saberes e de produzi-los. Também não se trata de condenar o conhecimento científico tradicional, as rotinas e formas escolares instituídas e elaboradas ao longo de décadas, mas sim de possibilitar dentro da escola uma abertura para outros conhecimentos e formas de lidar com eles, colocando-os em situação de igualdade com os saberes já instituídos pela tradição escolar. Em um país diversos como o Brasil, não a escola não pode promover apenas uma forma de compreender do mundo, uma única forma de pensar, raciocinar, agir, conhecer, produzir e de se relacionar com o outro e com o conhecimento.

Referências

ALMEIDA, M. Berenice; PUCCI, Magda D. Outras terras, outros sons. São Paulo: Callis, 2002. (Acompanha CD).

BLACKING, John. *How Musical is Man*? Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

BRASIL. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de Março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

COHN, Clarice. *Antropologia da Criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GIOIELLI, Décio. *A Mbira da beira do rio Zambeze*. São Paulo: Moderna, 2007 (acompanha CD).

HARDMAN, Charlote. "Can there be na anthropology of children?" In: *Journal of the Anthropological Society of Oxford,* Vol. 4, n.2, 1973, p.85-99. Republicado em 2001, *Childhood*, vol.8 (4), p.501-517.

HILL, Jonathan. "Musicalizando o outro: Etnomusicologia na era da Globalização". In: MONTARDO, Deise L; DOMÍNGUEZ, Maria Eugênia. *Arte e Sociabilidade em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 13-46.

INGOLD, Tim. Culture, nature, environment: steps to an ecology of life. *The perception of the environment: essas on livelihood, dwelling and skill.* London: Routledge, p. 13-26/420-421, 2000.

LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 37-47, jul./dez. 2015.

MELO, Clarissa Rocha de. "Aprendizado, percepção e conhecimento Guarani: possibilidades de diálogo entre saberes distintos". In: TASSINARI, A.; ALMEIDA, J.; RESENDÍZ, N. *Diversidade, Educação e Infância*: reflexões antropológicas. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 295-329.

OLIVEIRA, Allan Paula. O ouvido dançante: música popular entre swings e cangotes. *El Oído Pensante*, v. 3, n. 2, 2015, p. 1-21.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

TASSINARI, Antonella. "Introdução: sobre noções nativas e antropológicas em educação indígena". In: TASSINARI, A; GRANDO, B; ALBUQUERQUE, M. (Orgs). *Educação Indígena*: reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012c, p. 15-24.

TASSINARI, Antonella. e COHN, Clarice. "Escolarização indígena entre os Karipuna e Mebengokré-Xikrin: uma abertura para o outro". In: TASSINARI, A; GRANDO, B; ALBUQUERQUE, M. (Orgs). *Educação Indígena*: reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012a, p. 247-274.

TASSINARI, Antonella. "A sociedade contra a escola". In: TASSINARI, A; GRANDO, B; ALBUQUERQUE, M. (Orgs). *Educação Indígena*: reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012b, p. 275-294.

TASSINARI, Antonella. "Ajudando e aprendendo: a participação de crianças nas atividades produtivas da agricultura familiar". In: TASSINARI, A.; ALMEIDA, J.; RESENDÍZ, N. *Diversidade, Educação e Infância*: reflexões antropológicas. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 97-132.

JUVENTUDE (DES)OCUPADA:
AS NARRATIVAS SONORAS DA RESISTÊNCIA NAS OCUPAÇÕES ESTUDANTIS ENTRE REDES DO REAL/VIRTUAL

Róger Eduardo Wiest
rogerwiest@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo: Este artigo apresenta um estudo etnomusicológico em andamento, pautado pelo método etnográfico que busca compreender os atuais movimentos de contestação das ocupações estudantis ocorridas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), iniciados nos dois últimos meses de 2016, concomitantemente às mobilizações nacionais de grande impacto na vida acadêmica. O projeto busca explorar as dimensões sonoras dos manifestos e espaços de ocupação, a partir de narrativas baseadas em relatos e vídeos dos participantes; compreender as dinâmicas de participação dos sujeitos envolvidos na criação e difusão de performances nos espaços reais/virtuais, incluindo sites e redes de compartilhamento. O referencial teórico-metodológico foi construído a partir das abordagens da etnografia da música (Seeger, 2008) etnografia da performance (Lucas, 2013), perspectiva do ethos sônico (Santos, 2015), além do trabalho de campo virtual (Miller, 2012),(Cooley, Mayzel e Sayed, 2008) e os estudos sobre a juventude.

Palavras-chave: ocupações estudantis, etnomusicologia, narrativas sonoras.

Abstract: This article presents an ongoing ethnomusicological study guided by the ethnographic method that seeks to understand the current movements of protest of the student occupations occurring in the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), initiated in the last two months of 2016, concomitantly with the national mobilizations of great impact on academic life. The project seeks to explore the sound dimensions of the spaces of occupation, based on narratives on reports and videos of the participants; Understand the participation dynamics of the subjects involved in the creation and diffusion of performances in real / virtual spaces, including sites and networks of sharing. The theoretical-methodological framework was constructed from the approaches of the ethnography of music (Seeger, 2008) and performance ethnography (Lucas, 2013), perspective of the sonic ethos (Santos, 2015) In addition to the virtual field work (Miller, 2012), (Cooley, Mayzel and Sayed, 2008) and studies on youth.

Keywords: student occupations, ethnomusicology, sound narratives.

Robustas latas de tintas, decoradas delicadamente, lembram ao mesmo tempo as obras de arte e as armas de guerra. São fortes instrumentos, percutidos por mãos femininas. Uma diversidade de timbres, ritmos e intenções explodem em uma rua acústica que amplifica de tudo. Ali coexistem a roda de capoeira e a banda, ambas soando em meio aos discursos fervorosos vindos do carro de som. As palavras da estudante repetidas pela multidão geram um amplificador humano, que converte o discurso de uma em milhares de discursos. Aproximadamente 15 mil pessoas formam cânones polirrítmicos naturalmente organizados. Tudo soa bem e caminha. (D.C. 25.11.16).

Introdução

Tomei contato com as recentes manifestações estudantis primeiramente pela rede virtual, a partir de canais do youtube por onde eram disseminados todos os tipos de materiais audiovisuais. Desde músicas compostas por grandes artistas e paródias de alunos até momentos performáticos contagiantes com tensões de enfrentamento e sons de desespero. Cada novo vídeo levava a uma rede imensa que se ramificava em muitas outras direções. Essa quantidade de expressões revelava uma riqueza de práticas sonoras e aos poucos minha percepção se direcionava principalmente nesse aspecto.

No início do mês de novembro, iniciei uma pesquisa exploratória no campo real a partir de conversas com alunos da Escola Municipal Senador Ernesto Dornelles em Porto Alegre. O encontro organizado por um escritor paulista era protagonizado por alunos que compartilhavam suas experiências através de relatos e reflexões sobre as ocupações que ocorreram naquela escola centenária durante o mês de maio de 2016. Eu estava muito impressionado com tamanho desprendimento e segurança desses jovens de 15 e 16 anos, sem falar na precoce eloquência e consciência política que demonstravam. Aquilo me impactou e aumentou minha curiosidade sobre aqueles momentos vividos por eles.

Na mesma semana, uma grande mobilização se iniciou em todo o país, dessa vez com ocupações dentro das universidades federais, entre essas a UFRGS, que em poucos dias já contava com 20 cursos ocupados, causando um grande impacto no meio acadêmico. Assim, as ocupações universitárias surgiram como um possível campo de estudo etnomusicológico, diferente daquele proposto pelos secundaristas, mas igualmente instigante no processo de contestação da juventude.

Passei a me inserir nas ocupações centrais da UFRGS e iniciei um diálogo com alunos, artistas, professores e outros participantes com abordagens de observação participativa, tocando em eventos, filmando e descobrindo dinâmicas por trás daquelas impressões iniciais do pesquisador internauta. Focado nas relação desses indivíduos com inúmeras categorias sonoras, pude saber de seus repertórios com criações próprias, seções de cantorias com canções emblemáticas, formação de bandas percussivas, improvisos catárticos coletivos, rodas de capoeira, shows, palavras de ordem, discursos, oficinas de música e todo o universo sonoro que só confirmava a presença e importância daquela expressiva produção dentro daquele espaço de contestação. Não se tratava apenas de uma juventude desocupada, como muitos discursos a rotulavam. Havia uma complexa rede que podia ser ouvida.

Construção teórico metodológica

Com uma abordagem de pesquisa qualitativa pautado pelo método etnográfico, esta pesquisa segue linhagem do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), cujos trabalhos reunidos por Lucas (2013) no livro Mixagens em Campo, oferecem perspectivas interdisciplinares da etnomusicologia e dos estudos da performance. Tal produção apresenta uma ampla abordagem de temas envolvendo o sonoro-musical- performático, partilhando da "visão particular da etnografia, redirecionando os métodos críticos pós-modernos e pós-estruturais"(Wong, 2008) também vistos em *Shadows In The Field de* Barz e Cooley (2008).

Com vistas a considerar a importância de um amplo espectro de categorias sonoras percebidas nos contatos iniciais, além de trabalhar em um contexto específico, onde a efemeridade do evento consiste em uma característica determinante na realização da etnografia, julguei necessário lançar mão de uma abordagem com o uso de diferentes ferramentas teóricas trabalhadas pela etnomusicologia. Para tanto, escolhi relacionar a perspectiva da etnografia da música e etnografia da performance musical, com o conceito de ethos sônico e a relação real/virtual encontrada na etnografia virtual. Ambas as abordagens convergem para a criação de uma narrativa sonora multifacetada.

Etnografia da performance

Este trabalho privilegia a perspectiva da etnografia da performance musical, entendida aqui como "gente que faz música em determinado tempo e espaço" (Lucas, 2013) e a etnografia da música, definida como "a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música" (Seeger, 2008), e propõe a descrição dos eventos, analisados pelo exame sistemático dos participantes e sua interação com o som resultante.

> Ela (a etnografia da música) deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (Seeger, 2008 p. 239).

Com um grande número de jovens e artistas ligados e, por que não dizer, conectados às performances, apresentando diferentes maneiras de envolvimento em diferentes locais, julgo necessário formular distinções entre esses tipos de participação, na tentativa de expor o arcabouço do estudo. Assim, em diálogo com o trabalho de Manabe (2015)[32], que cria parâmetros de participação entre os performers, formulo a distinção entre as seguintes

[32] O livro *The Revolution Will Not Be Televised de* Noriko Manabe, 2015 apresenta um estudo sobre os movimentos performáticos de protesto antinuclear no Japão sob a perspectiva da performance de Thomas Turino e outros. Sigo aqui, parcialmente seus parâmetros (p. 29).

categorias: 1) a posição que a pessoa ocupa (artista colaborador, ocupante, organizador...); 2) o espaço em que se realiza (rua, ocupação, facebook, youtube...) e 3) situação ou motivo da performance (repúdio à aprovação de determinada emenda, votação, pronunciamento...). A partir disto, analiso o envolvimento e ação dos participantes, aprofundando cada parâmetro.

Esta etnografia também leva em conta minha própria experiência que, de algum ponto de vista, poderia se dizer performativa (Wong, 2008)[33], como quando me encontro em meio aos protestos, tocando tambor em manifestos e performances ou até mesmo "de guarda" da porta da ocupação, desempenhando ações que, ao meu ver, devem fazer parte dessa pesquisa, mesmo que comedidamente. Contudo, o faço ciente da não neutralidade de pesquisador (Bourdieu, 2002), tanto na influência em campo, como no relacionamento com os sujeitos, na análise e na escrita. Ao falar das abordagens em campo, também procuro apresentar as interpretações nativas, no objetivo de conseguir maior horizontalidade e diminuição das diferenças de poder (Wolf, 2003). Não o faço com a pretensão de "dar voz", pois os estudantes já o fazem e, cada vez mais, difundindo e amplificando seus ideais, mas na tentativa de formular uma narrativa mais complexa, na busca por uma "totalidade significante" (Laplantine, 2004), ou seja, a partir de minha vivência, estabelecer uma redução fenomenológica tal qual foi sentida.

O ethos sônico das ocupações

Na tentativa de compreender principalmente as experiências iniciais de campo durante as ocupações, quando estive imerso em diferentes universos, vendo a relação das pessoas com os sons ambientes distintos, vivenciando as tensões a partir da escuta dos discursos e ações políticas dos sujeitos ocupantes e, também, pensando em dar conta das especificidades dessa experiência, recorro ao conceito de *ethos sônico,* elaborado por Santos (2015). O *Ethos sônico cohabeiro,* que faz referência ao local de estudo da pesquisadora (Cohab)[34], busca, segundo a autora, não apenas se aliar aos estudos do som, ampliando as possibilidades interpretativas através de uma perspectiva intersensorial (Ibidem p.234), mas, também, configurar uma ferramenta metodológica que apresenta alternativas críticas para os Sound Studies, como a noção de *paisagem sonora* de Murray Schafer ou a *dimensão sonora* de Steve Goodman (Idem p.238-241). Santos busca cunhar uma nova definição, própria da disciplina, no

[33] Segundo a autora uma etnografia performativa "atende às subjetividades engajadas e provavelmente transformadas através da performance. Se move entre as subjetividades do público, dos performers, do etnógrafo e outros." (Wong, 2008 p.78).

[34] Cohab refere-se ao centro habitacional do bairro Feitoria da cidade de São Leopoldo, onde a pesquisadora morou na infância e onde posteriormente realizou seu estudo.

entendimento do ethos sonoro urbano, tanto em defesa de legitimidade etnomusicológica, quanto para uma atualização de sentido interpretativo que dê conta das complexidades humanas dos cenários urbanos.

A dimensão sônica proposta pela autora "contemplaria as frequências audíveis e não audíveis, considerando que as não audíveis podem ter efeitos tácitos no corpo humano, contribuindo na produção de afetos."(Idem p. 26). Ao conceituar a dimensão sonora como forma política e, em diálogo com a ideia de Ranciere (2005)[35], Santos elabora que a "arte é política não apenas pelos seus elementos explícitos (as letras de músicas, citações melódicas, gêneros e estilos musicais "escolhidos", por exemplo), mas, antes de tudo, porque delimita e constrói relações de pertencimento através de significados constituídos, fixados e atualizados dentro de um conjunto de códigos de um grupo (Santos, 2015 p. 116-117). Portanto, como parte desta escrita etnográfica, pretendo construir uma narrativa sônica na tentativa de ampliar o entendimento destes códigos, levando em conta a interpretação dos estudantes e demais interlocutores sobre a dimensão sônica de seu cotidiano.

No trabalho de Santos, é frequente o discurso sobre identidade, sendo este um dos motes para o seu empreendimento na constituição de um ethos cohabeiro. Pensando acerca do contexto de minha pesquisa, em que os jovens configuram-se em protagonistas contestadores, pretendo compreendê-los à luz dos trabalhos de Rossana Reguillo, desenvolvidos sobre a juventude mexicana (2012). A autora compreende o "desejo de experiência" desses sujeitos como atos políticos, portanto, me ponho, a partir de narrativas do ethos sônico, a refletir e questionar o senso comum, que reduz o movimento das ocupações a uma juventude "doutrinada" e "(des)ocupada". Aponto para as reflexões de Reguillo (2007) que nos mostram como a juventude vem, historicamente, sofrendo investidas das classes dominantes, na tentativa de deslegitimar seus atos de contestação. Os exemplos da autora mencionam os rótulos que esses estudantes de movimentos receberam ao longo do século passado, tais como "rebeldes sem causa", "punks", "guerrilheiros" e muitos outros.

O real/virtual como metodologia

Os aspectos do "trabalho de campo virtual" estão fundamentados principalmente nas linhas trabalhadas pela etnomusicologia, a exemplo das definições da etnomusicóloga Kiri Miller (2012) que se refere ao "real/virtual" para diferenciação destes dois campos, tratando as experiências com igual relevância na construção de interpretações. Miller propõe entender

[35] RANCIERE, Jaques. Política da Arte. São Paulo: SESC, 2015. 17f (Texto digitado para comunicação oral).

as transformações das performances e concepções estéticas da cultura participativa entre campos reais e virtuais com uma abordagem de comunicação a partir da própria internet, com entrevistas online como uma das soluções metodológicas para seu trabalho de campo.

Concomitantemente, considero aqui a abordagem do trabalho de campo virtual como:

> ...o trabalho que emprega realidades comunicadas virtualmente na coleta de informações da pesquisa etnográfica (...) em que o objetivo não é o estudo do "texto" virtual, assim como para os etnomusicólogos (em geral) o assunto de estudo são as pessoas que fazem música e não exclusivamente o objeto de música.(Cooley, Mayzel e Sayed, 2008 p. 91).

Contudo, ciente dos apontamentos de Beatriz Polivanov (2013), que buscou esmiuçar as nuances de conceitos como "Netnografia" e "Etnografia Virtual" encontrados nas pesquisas antropológicas, bem como os trabalhos anteriores vistos em Eckert e Rocha (2004) que traz as reflexões de Daniel Miller e Don Slater sobre a vigilância necessária nas etnografias envolvendo a relação on e off-line, reitero que essa pesquisa se coaduna com ambas as práticas do trabalho de campo virtual e que atenta principalmente para a necessidade de olhar para o ciberespaço coexistindo com o real em uma complexa relação. Entendendo a importância do contexto na abordagem do fenômeno (Miller e Slater 2004) e, neste caso específico, a etnografia virtual se faz um meio de acessar informações e se relacionar com indivíduos (juventude). Em momento algum ela está desvinculada de implicações relacionais da esfera real.

Seguindo os recentes estudos antropológicos, reforço os argumentos da validade virtual deste processo com "Ativismo político em tempos de internet" (2015), organizado por Bernardo Sorj e Sergio Fausto que apresentam uma série de estudos de casos realizados em seis países da America Latina. Os diversos autores reunidos neste estudo procuram compreender e analisar as transformações do ativismo político produzidas pelo uso dos novos meios de comunicação. Sorj também aponta para a importância de estabelecer-se uma análise relacional entre o trabalho de campo físico e virtual.

> Os mundos online e off-line não podem ser dissociados. O mundo off-line possui um papel central no espaço virtual, seja na capacidade de intervir diretamente nas redes sociais seja apropriando-se dos movimentos de opinião e mobilizações geradas e/ou promovidas pelo mundo virtual. Assim, o mundo virtual e o mundo off-line estão profundamente interligados. (SORJ, 2015 p. 13).

Esse estudo ainda apresenta uma série de contribuições: Com os pesquisadores Rodrigo Savazoni e Kalinca Copello, levantam-se críticas à utilização de recursos virtuais nas formas de protesto, como é o caso do "clicativismo" ou "ativismo de sofá" a partir da plataforma política da Avvaz e outras mobilizações on-line no Brasil, que mostram os

descompassos entre a intenção do ciberespaço e a prática real. Rayén Condeza, Marcelo dos Santos, Alonso Lizama e Paz Vásquez, analisam as mobilizações chilenas, lideradas pelos secundaristas em 2006 e pelos universitários em 2011, com especial atenção sobre os sistemas de comunicação, organização e representatividade dos grupos. Estes pesquisadores também mostram como se formou a cartilha/manifesto de ocupação elaborada por estudantes argentinos e difundidas na rede. Pretendo estabelecer comparações entre estes e os formatos observados nas recentes ocupações.

Da mesma forma, cabe citar aqui os estudos sobre a juventude na América Latina do grupo de trabalho do Centro Latino Americano de Ciências Sociais - CLACSO (2015). A partir da pesquisa apresentada por Liliana Ramirez e Rita Oliveira, as autoras mostram de que forma se deu o uso de ferramentas de comunicação online com comparações transnacionais entre Colômbia e Brasil. Sua pesquisa reafirma a estreita relação entre a vida real e virtual pela qual os jovens criam espaços híbridos de onde organizam novas mobilizações e articulam processos de invisibilidade e visibilidade de informação dos movimentos contemporâneos. Elaborações muito pertinentes a situações já observadas em meu campo, onde performances de artistas foram difundidas pelos alunos na internet e, como resultado, potencializaram uma mobilização interna bastante expressiva.[36]

No texto que segue, procuro expor uma análise preliminar baseada em alguns dados que julguei relevantes para exemplificar como os três eixos deste trabalho, descritos acima, convergem para a formulação de uma narrativa sonora que contribua para o entendimento das dinâmicas de participação dos sujeitos envolvidos nestes manifestos estudantis.

Análises preliminares - O trono do estudar

Em uma de minhas pesquisas no campo virtual, me deparei com um vídeo que trazia um grupo de onze pessoas realizando uma oficina de canto, dentro de um dos campi da UFRGS. No registro, realizado pelos próprios estudantes, era possível ver 10 participantes e uma pessoa que conduzia a atividade. Estavam dispostos em círculo e cantavam uma música acompanhados por um pandeiro. Pareciam um tanto inseguros, mas inteiramente compenetrados, como se fossem aprendizes. Reconheci Simone Raslan, que tem uma grande participação no cenário da música popular de Porto Alegre. Ela parecia entusiasmada e conduzia o grupo em seu arranjo. A performance, que dura menos de 3 minutos, chega ao fim

[36] Oficina de Simone Raslan com os alunos das letras - Performance: O trono do estudar de Dani Black https://www.facebook.com/OcupaLetrasUFRGS/videos/590656031118504/.

e tudo pareceu ter saído como o esperado, com a professora e estudantes satisfeitos com o resultado.

Na descrição do vídeo estava escrito:

> Hoje, na Ocupa da Letras - UFRGS, a professora Simone Rasslan ministrou uma oficina de canto. Ao final, os Letristas, junto com a professora, gravaram um vídeo cantando a música O Trono do Estudar[37], do compositor Dani Black. Confere no vídeo essa emocionante intervenção, que também manda um recado da gurizada da Letras para o governo do Michel Temer e o atual Ministro da Educação Mendonça Filho que ameaçam o futuro da educação pública brasileira. (Facebook - Ocupa Letras, 4 de novembro de 2016)[38.]

Nos dois primeiros meses de postagem do vídeo, os números de visualizações já contabilizavam 22 mil. Também verifiquei mais de 600 compartilhamentos e 70 comentários, quase todos favoráveis. Este número pode não ser tão expressivo em comparações com vídeos virais, mas é uma das performances das ocupações locais mais acessadas. Enfim, não é o dado mais importante, mas entre tantos materiais audiovisuais veiculados pelos manifestantes, especialmente este chamou a minha atenção.

Foi então que, em determinado momento de minha inserção em campo, ainda durante o processo de ocupação, no contato com os alunos do Ocupa IA[39], tive acesso a registros audiovisuais que ainda não haviam sido divulgados nas redes. Entre mais de 200 arquivos, me deparei com um pequeno vídeo feito em meio a um protesto de rua em que algumas vozes entoavam o mesmo Trono do Estudar de Dani Black. Porém no pequeno trecho filmado, o arranjo da música era muito parecido com aquele executado pelos alunos das letras, com as mesmas adaptações que Simone ensinou, diferente do original. Nessa versão, algumas palavras do refrão eram suprimidas, gerando um efeito entre o silêncio e a insistência da palavra "ninguém".

Aquela descoberta, oferecia pistas de que poderia haver um envolvimento muito maior por parte dos colaboradores do que havia julgado em minhas impressões iniciais. Eu estava ansioso por questionar os estudantes sobre este aspecto mas, antes que pudesse fazê-lo, encontrei a própria Simone Raslan, casualmente, em um evento artístico da cidade e iniciamos uma conversa informal. Falei sobre a pesquisa que estava realizando e que me interessava por aquela experiência vivida por ela.

Simone comentou que havia se entusiasmado com o protagonismo dos estudantes e

---

[37] Música na gravação original disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=14NqOdRY_Ls.
[38] https://www.facebook.com/OcupaLetrasUFRGS/videos/590656031118504/.
[39] Ocupa IA é a ocupação localizada no Instituto de Artes da UFRGS.

que preparou um arranjo espontaneamente e ofereceu um oficina para o grupo do Ocupa Letras. O vídeo foi super acessado e, um dia depois, várias outras ocupações entraram em contato, pedindo a mesma oficina, de forma que, vários grupos receberam aquela mesma atividade em suas ocupações.

Conclusão

Se acompanharmos as idas e vindas deste pequeno exemplo etnográfico podemos constatar uma clara intersecção dos campos reais e virtuais, além da mescla entre as performances e o ethos sônico presente nas narrativas destes sujeitos. Desde o acesso ao vídeo difundido pelos alunos no facebook, as conversas com os ocupantes do ocupa IA, o acesso aos seus registros visuais durante um manifesto de rua, a percepção da presença daquele mesmo arranjo, a constatação a partir do relato da artista. Enfim, uma trama que pôde levar ao entendimento de que a participação performática de uma artista local foi espontânea e com um significativo engajamento, tal participação foi potencializada pela difusão no espaço virtual e atingiu uma grande mobilização interna, fortalecendo as atividades dos grupos, além do que, foram imediatamente incorporadas em suas performances, dentro dos manifestos de rua.

Levando em conta que esse é apenas um dos casos entre mais de 100 artistas que se envolveram durante as ocupações estudantis da UFRGS, se evidencia a agência de colaboradores no apoio espontâneo e engajado e que os estudantes se mobilizaram, também, a partir destas iniciativas. Tendo em vista a ágil resposta dos grupos em relação ao vídeo, este exemplo não apenas aponta para a importância dos meios digitais na organização e gerenciamento da demanda de atividade interna, o que consequentemente faz o real virtual uma análise necessária, mas evidencia a busca destes estudantes pelo "desejo de experiência" descrito por Reguillo (2012). Neste exemplo também pode se ver como a etnografia da performance e a busca pelo entendimento do ethos sônico foi fundamental para alcançar um conhecimento intersubjetivo onde as noções iniciais do pesquisador foram substituídas por um entendimento mais complexo.

Ciente de que esta primeira análise ainda configura um processo em andamento, não pretendo, com este texto, esgotar o desenvolvimento dessa proposta teórico metodológica. Mas acredito que essas ferramentas, trabalhadas pela etnomusicologia, se mostram especialmente adequadas na elaboração de narrativas sonoras dentro de um processo tão dinâmico e fugidio como os recentes manifestos de contestação da juventude.

Referências

CANCLINI, N.G.; CRUCES, Francisco; POZO, M. Urteaga Castro. Jóvenes, Culturas Urbanas Y Redes Digitales. Madrid: Editorial Ariel, S.A., 2012.

CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da intercultural idade. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CANCLINNI, Nestor Garcia, POZO, Maritza Urtega Castro. Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Madrid: CeALCI - Fundación Carolina, 2011.

COOLEY, T. " Virtual Fieldwork Three Case Studies". In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds) Shadows in the Field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2 ed. Oxford: Oxford University Press. 2008.

EARLMAN, Veit (ed). Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity. Oxford: Berg, 2004.

HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS. Antropologi@web vol.10 no.21 PortoAlegre Jan./June 2004.

LUCAS , Maria Elizabeth (Org.). Mixagens em campo: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical. 2013.

MANABE, Noriko. The Revolution Will Not Be Televised. New York: Oxford University Press, 2015.

MILLER, Kiri. Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance. New York: Oxford University Press, 2012.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. Esferas, Ano 2, no 3, 2013.

RAMÍREZ, Liliana G.; OLIVEIRA, Rita, C.A. "Movimientos Juveniles y usos de las tecnologías digitales en América Latina" In: RODRIGUEZ, Ernesto...[et.al.]. Juventudes latinoamericanas: prácticas socioculturales, políticas y políticas públicas. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

REGUILLO, Rossana Cruz, Emergencias de culturas juveniles. Estrategiasdel desencanto. Grupo Editorial Norma. 1ª Edición. Argentina. 2000.

REGUILLO, Rossana Cruz, Navegaciones errantes. De música, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube e viceversa. Nueva época, núm, 18 julio-diciembre, 2012.

SEEGER, A. Ethnography of music. In: MYERS, Helen. (ed.) Ethnomusicology. N.York: W.W. Norton, 1992-1993. (Trad na Revista Campos/USP, ano 17/2008 online)

SORJ, Bernardo; FAUSTO, Sergio. Ativismo político em tempos de Internet. São Paulo: Edições Plataforma Democrática, 2016.

RODRIGUEZ, Ernesto [org.]. Juventudes latinoamericanas: prácticas socioculturales, y políticas y políticas públicas. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos, "Todos na Produção": Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música - Porto Alegre, RS, 2015.

Referências visuais

OCUPA - Letras. Ninguém tira o trono do estudar! (4 de novembro de 2016). Acessado em 5/11/2016. https://www.facebook.com/OcupaLetrasUFRGS/videos/590656031118504/.

Uma reflexão sobre Game Music e nostalgia por meio de uma etnografia na internet

Schneider Ferreira Reis de Souza
Universidade Federal Fluminense
schneidersouza@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende mostrar como a nostalgia é um sentimento importante na construção de práticas musicais de Game Music no YouTube. Com base em perspectivas teóricas que fundamentam uma pesquisa de campo online, foi realizada uma etnografia durante 2013 e 2014 em quatro canais de YouTube com conteúdo dedicado a Game Music, na qual foram feitas entrevistas, anotações em caderno de campo e observação participante. A partir dos dados produzidos em campo notamos que, tanto fãs quanto artista, interagem socialmente a partir do sentimento de nostalgia que se presencia ao entrar em contato com a música de jogos eletrônicos de seus passados. A recorrência de discursos relacionados à nostalgia mostra que, nos casos estudados, a prática da Game Music é baseada na potencialidade desta música de criar momentos em que se experiencia o passado resignificado no presente. A nostalgia é, neste sentido, um sentimento procurado pelos fãs dessa música tanto para criar experiências individuais quanto para possibilitar momentos de interação social por meio de momentos de consumo de produções audiovisuais de Game Music.

Palavras-chave: Game Music; nostalgia; YouTube.

Abstract: This paper tries to show how nostalgia is important to the making of Game Music on YouTube. Based on theoretical perspectives that underpin an online field research an ethnography was realized during 2013 and 2014 within four YouTube channels dedicated to Game Music. The data produced show us that the actors interact in social by the feeling of nostalgia that comes from getting in touch with the Game Music of the games of his past. The recurrence of discourses related to nostalgia shows that the practice of Game Music is based on the potential of this song to create moments in which the past is experienced in the present. Nostalgia, in this sense, is a feeling sought by fans of this music both to create individual experiences and to enable moments of social interaction.

Keywords: Game Music; nostalgia; YouTube.

Introdução

A música dos jogos eletrônicos, conhecida como Game Music, forma pano de fundo do jogo, criando uma atmosfera sentimental que tenta tornar a experiência mais intensa, imersiva e marcante para os jogadores (Huiberts, 2010). É um tipo de música criada para servir de trilha sonora para algum jogo eletrônico (Collins, 2013). Essa música tem ganhado espaço fora dos jogos eletrônicos tornando-se produto de consumo fora do momento de jogo, através de outras mídias como Cds, arquivos digitais e Dvds (Schafer, 2011), e também de apresentações de grupos musicais.

Diversos jogadores interessados em escutar essas músicas em momentos distintos do jogo procuraram meios de aprecia-la sem a necessidade de estarem jogando e começaram a extraí-las de dentro dos jogos e a criar arquivos digitais que são compartilhados na internet. Cabe destacar que, além do processo de escuta, os fãs começaram a tocar Game Music para expressar sentimentos ou homenagear algum jogo.

Como forma de entender sobre esse tipo de música, realizei uma pesquisa exploratória na qual muitos fãs citavam constantemente o YouTube como local de consumo e compartilhamento de conteúdos relacionados à Game Music. No YouTube temos diversos vídeos de Game Music: grupos orquestrais, pessoas aprendendo seu tema favorito e artistas apresentando arranjos musicais de Game Music em diversos gêneros musicais.

As afirmações dos fãs e a grande quantidade de produções musicais de Game Music no YouTube me levaram a uma pesquisa de campo no site para entender o as motivações e as especificidades desta prática musical. Assim, é importante destacar que foram utilizadas bases teórico-metodológicas que auxiliassem uma etnografia produzida no YouTube, um ambiente digitalizado (Hine, 2000; Kozinets, 2009; Almeida, 2010; Wesch, 2012; Slater e Miller, 2001).

Durante a pesquisa, notei que o sentimento de nostalgia se mostrou como motivador das práticas sócio-musicais de Game Music tanto no âmbito do consumo como da produção. O conceito de nostalgia foi muito presente nos discursos dos atores de forma direta e indireta, fato que nos leva a questão: qual a relação deste sentimento com a prática de Game Music realizada por fãs? Ela é realmente significativa para os praticantes desta prática? Com base no que foi exposto, este artigo tem como objetivo mostrar como a nostalgia é um sentimento singular na prática da Game Music em canais brasileiros de YouTube. Apresentarei, portanto, uma discussão em torno do conceito de nostalgia a partir de fragmentos de discursos selecionados.

Nostalgia e a busca pelo passado

A nostalgia é um conceito atualmente utilizado para descrever um sentimento relacionado à saudade de experiências passadas e que, no senso comum, possui conotações positivas. Svetlana Boym (2007) entende nostalgia como uma forma romantizada de olhar para momentos do passado de forma idealizada. Um tipo de ilusão sobre o passado que faz com que o mesmo seja reconstruído em nossa mente de um modo que não reflete exatamente os fatos daquela época. Trata-se de uma montagem da mente humana que intensifica algumas

experiências em detrimentos de outras, influenciada pelo estado mental do individuo. E nisto, a autora fala da importância de entender os contextos para compreender este sentimento, pois o indivíduo que o sente não o faz a partir de uma relação isolada com o mundo, mas em interação com ele. Velikonja (2008), autor que também trabalha com o tema, define nostalgia da seguinte maneira,

> Em minha própria definição, nostalgia é uma complexa, diferenciada, mutável, carregada de emoção, pessoal ou coletiva, (não) instrumentalizada história que dicotomiza lamentos e glorifica tempos perdidos romantizados, pessoas, objetos, sentimentos, aromas, eventos, espaços, relacionamentos, valores, política, tudo e outros sistemas, tudo aquilo que está em nítido contraste com o presente inferior. É um luto pela perda irreversível do passado, um anseio por ele, e, frequentemente, envolve um desejo utópico e até mesmo um esforço para trazê-lo de volta[40] (Velikonja, 2008, p. 27).

Nostalgia é conceito originado na medicina e era utilizado para caracterizar uma doença psicológica baseada na saudade que as pessoas sentiam de suas terras natais durante guerras no século XVII, portanto, associado a aspectos depressivos (Boym, 2007). Com o passar do tempo, a nostalgia deixou de ser considerada uma doença para ser entendida como sentimento relacionado também às experiências emotivas positivas (Sedikides e Arndt, 2006). Segundo Boym (2007), essa mudança se deve ao desenvolvimento tecnológico que possibilitou ao ser humano ter mais acesso a produtos artísticos que criam condições para recriar esses passados em experiências sensórias distintas, possibilitando uma fuga das adversidades do cotidiano presente.

Sedikides e Arndt (2006) realizaram um estudo de psicologia social, no qual analisaram diversas narrativas nostálgicas, e constataram que, majoritariamente, a nostalgia é representada a partir de relatos do passado de associação positiva ou de superação de adversidades. Outro fator importante citado pelos autores é que o sentimento de nostalgia se amplifica ao ser experienciado em interação social.

Em relação à música, alguns estudos têm indicado que ela tem papel relevante no acesso a essa experiência mnemônica servindo tanto como gatilho quanto como intensificador (Sedikides e Arndt, 2006; Robbins, Grimm e Sedikides, 2010; Zentner e Scherer, 2008). Provavelmente, a ligação da música com a nostalgia seja por sua capacidade de moldar o tempo presente de forma distinta em relação ao tempo cronológico (ver Blacking, 1995).

---

[40] In my own definition, nostalgia is a complex, differentiated, changing, emotion-laden, personal or collective, (non) instrumentalized story which dichotomously laments and glorifies romanticized lost times, people, objects, feelings, scents, events, spaces, relationships, values, political and other systems, all of which stand in sharp contrast to the inferior present. It is a mourning for the irreversible loss of the past, a longing for it, and it frequently involves a utopian wish and even an effort to bring it back.

Pesquisando Práticas Musicais no Online – Aspectos Metodológicos

A pesquisa de caráter qualitativo foi realizada com maior intensidade nos anos de 2013 e 2014. Como o YouTube se trata de um campo digitalizado, procurei adotar uma base teórica que fundamentasse uma etnografia na internet. Apesar de diversas formas de conceituar pesquisas etnográficas na internet: etnografia virtual (Hine, 2000), netnografia (Kozinets, 2009), etnografia do ciberespaço (Mayans I Planells, 2002) e etnografia digital (Wesch, 2012), optei por assumir um ponto de vista que não se baseia, prioritariamente, na distinção entre *online* e *offline*. Adotei, portanto, uma perspectiva semelhante à de Miller e Slater (2001), assumindo diretamente o conceito de etnografia. A práxis de pesquisa, portanto, se deu através de uma abordagem que se adequasse as do próprio campo *online* baseando-se nas tendências da etnografia da música (ver Seeger, 2008).

Apesar do que foi dito, há uma aparente dúvida sobre a consistência das abordagens etnográficas em contextos digitais em alguns espaços acadêmicos. Provavelmente devido a certa incerteza em relação a uma abordagem com pouca presença física considerando que a etnografia, desde Malinowski (1976), tem sido práxis de pesquisa realizada por meio de contato físico presencial com os atores. E soma-se também o fato que a própria palavra etnografia tem sido usada para significar qualquer tipo de pesquisa de campo qualitativa (Ingold, 2015).

Diante disso, esta pesquisa foi realizada com observação rotineira, na qual foram realizadas anotações em caderno de campo, entrevistas e observação participante. A pesquisa se deu no universo de quatro canais de YouTube agenciados por brasileiros que produziam conteúdo de Game Music: #*Batera Gamer* (Carlos Soler), #*Canal VideogameCovers* (Marco Junior), #*GuitarDreamer VGM Covers* (Bruno Shinkou) e #*Megafive* (Carlos Dontal). Esse *corpus* foi definido baseando-se na representatividade desses canais no cenário brasileiro no inicio da pesquisa em 2013. É importante ressaltar que desde o início da pesquisa foi criado um canal para produção de Game Music como experiência de observação participante.

Os fãs de Game music

Em relação aos atores envolvidos, podemos separá-los em dois tipos: os produtores de conteúdo e o público (visitantes). As informações básicas dos perfis dos produtores de conteúdo, conforme dados produzidos no ano de 2014, são:

1. Dontal - Designer gráfico autônomo, 28 anos e residente de São Caetano do Sul.

2. Bruno Shinkou - Autônomo, 31 anos, residente de Volta Redonda.
3. Soler - Desenvolvedor Web Senior, 30 anos e residente de São Paulo capital.
4. Marco Junior– não divulgou.

Sobre o público, temos duas categorias: visitantes interativos e visitantes passageiros. Os visitantes interativos são os atores que interagem dentro das possibilidades permitidas pelas ferramentas do site: comentar sobre e avaliar o vídeo. Já os visitantes passageiros são atores que acessam a página da música, mas não participam de nenhuma forma de interação com o produtor de conteúdo ou com outros visitantes. Sua existência é somente notória pelo número total de visualizações, fato que inviabiliza a análise de sua interação.

Compartilhando experiências afetivas através da nostalgia

Muitos dos comentários deixados pelos fãs fazem referência a lembranças do passado e, curiosamente, poucos falavam diretamente sobre algum elemento da *performance*. Seguem alguns exemplos selecionados que demonstra de forma representativa a questão:

1. Comentário 1: "Como sempre, você me faz re-jogar os jogos".
2. Comentário 2: "Infância boa. Nunca tinha percebido como a trilha sonora dos Sonics de Mega Drive eram tão boas."
3. Comentário 3: "Minha infância traduzida nos acordes da sua guitarra. Jogo Sonic até hoje. Parabéns".
4. Comentário 4: "Esse tema é o resumo da minha Infância. Muito bom! Além de muito nostálgico!"

O primeiro comentário mostra que a nostalgia também suscita a vontade de jogar novamente o game. Uma vontade nostálgica de reviver momentos de seu passado com aquele jogo. A afirmação de que os vídeos fazem com que ele, novamente, tenha essa vontade nos demonstra que ele constantemente acessa esse conteúdo para suscitar este sentimento em si.

No segundo comentário, o usuário fala da trilha sonora depois de declarar que sua infância foi boa. Isto mostra que o jogo em si fez parte de sua infância e que sua música não tinha sido apreciada por si. Talvez, nunca tenha notado, até então, que poderia apreciar a música sem precisar estar jogando e somente nesse momento enquanto espectador que notou os aspectos sonoros. Podemos dizer que a própria percepção dele é outra neste período específico de sua vida e os códigos sonoros, portanto, foram interpretados de forma diferente do que na época em que jogou o jogo. A nostalgia, neste caso, se mostra como potencializadora da experiência estética e afetiva naquele momento. O que era bom no

passado insurge, fazendo com que a música vinculada a ele seja mais apreciada também por sua capacidade de engatilhar experiências significativas.

O terceiro comentário adiciona um fator interessante à discussão: a capacidade da música expressar um momento da vida do individuo através da execução musical realizada por outra pessoa. O usuário, ao ouvir música, sentiu o seu passado representado através da *performance* do artista. Neste momento, talvez tenha havido alguma interferência da nostalgia nesta percepção a ponto de que esse passado, resignificado "através dos acordes da guitarra", seja uma idealização.

No quarto comentário, o conceito de nostalgia é empregado para elogiar a produção; o vídeo é bom por ser nostálgico. Diferentemente do comentário anterior, este não é direcionado para a forma pela qual a música expressa um momento da infância, mas sim para como o tema musical é capaz de conter informações que contam a história da infância. O vídeo se torna um meio de comunicação capaz de falar sobre sua infância resignificada naquele momento de contato com a música.

No caso das entrevistas, também notamos que a nostalgia foi sempre presente nos discursos dos produtores de conteúdo. Marco, quando perguntado sobre quando teve a ideia de criar vídeos de Game Music e compartilhá-los no YouTube, responde:

> Eu gostava muito de fazer versões de músicas instrumentais com uma pegada mais pesada (...). Um dia resolvi fazer uma versão do famoso tema do Super Mario. Fiz e achei legal, deu aquela nostalgia. Aí partiu a ideia. Só não tinha bons equipamentos para fazer na época. Depois de tempos, consegui adquirir alguns equipamentos e resolvi fazer um canal com essas músicas nostálgicas. (Marco Junior, entrevista, 2013).

São indicados dois motivadores nessa fala. O primeiro é o gosto pela criação de versões instrumentais. Já o segundo é o sentimento de nostalgia envolvido no ato de tocar Game Music. Ele diz que o ponto de partida foi a criação de uma versão do tema de um jogo que provocou um sentimento de nostalgia tão significativo que lhe motivou a criar um canal dedicado a essas músicas de sua memória.

Em outra entrevista, Dontal mostra mais detalhes de como esta experiência afetiva é impactante.

> Eu tenho bandas e artistas que gosto, mas acredito que as músicas de videogame devem ter sido as primeiras que eu prestei atenção na vida. (...) Tem um fator nostálgico muito grande. E o legal de divulgar no YouTube é ver que o pessoal também se identifica. Eu gosto de todos os comentários que me enviam, mas quando a pessoa diz que eu fiz lembrar da infância dela, que bateu a saudade de jogar novamente. Isso me motiva a continuar o trabalho e dá aquela sensação de "dever cumprido". (Dontal, entrevista, 2013).

Notamos que o discurso sobre a nostalgia é semelhante ao caso anterior, porém chama a atenção o impacto que esta música teve na vida do entrevistado. A afirmação: "devem ter sido as primeiras que eu prestei atenção na vida" mostra o quão significativo foi experimentar os videogames e sua música. Neste sentido, há uma afetividade com a Game Music por ter sido o primeiro tipo de música que deu atenção na vida dentre tantas outras músicas existentes e divulgadas diariamente pelas diversas mídias. Também, está claro em seu discurso que o potencial demonstrado pelos vídeos, enquanto dispositivo de ativação de experiências nostálgicas, é um motivador da continuidade de sua atividade. Com a Game Music, Dontal pode reconhecer seu gosto pelos videogames e estimular outros a fazerem o mesmo.

No caso de Shinkou, temos um discurso direcionado às questões do passado.

> Então, o que me motivou a tocar foi o seguinte. Minha infância toda foi jogando videogame porque fui criado dentro de casa. (...). Então, isso representa grande parte da minha vida. E eu quis representar isso em instrumento porque, certamente, outras pessoas também iam se identificar da mesma maneira. Muitas outras pessoas tiveram uma infância voltada para o videogame e certamente gostam de estar relembrando em instrumentos reais, de uma forma real, tudo aquilo que elas viveram. (Shinkou, entrevista, 2014).

Como citava constantemente momentos de infância, perguntei se existia um fator nostálgico influenciando o seu fazer musical, e a resposta foi: "Exatamente!". A sua prática, neste sentido, é motivada pela vontade de reviver memórias de seu passado e de poder encontrar pessoas que compartilham de sentimento parecido.

Já na entrevista com Soler, notamos que a nostalgia não é objetivamente citada como motivadora. Isso, a primeiro momento, nos faz pensar que não há influencia dessa experiência mnemônica em suas atividades, porém seu repertório demonstra que 86,8% de sua produção é baseada em músicas nas décadas de 1980 e 1990, época de sua infância e adolescência, fato que indica que a nostalgia pode ser um sentimento significativo de sua prática musical.

Ao quantificar os vídeos de todos os canais percebemos também que o repertório praticado demonstra uma ligação direta com o passado dos artistas.

A partir da **tabela 1** notamos que os vídeos são referentes à Game Music de jogos produzidos nas décadas de 1990 e 1980, ambas somando 91%. Como os proprietários desses canais têm em média 30 anos de idade, notamos que são músicas representativas de sua infância e adolescência. Fica evidente, então, que o sentimento de nostalgia influencia em alguma instância parte da seleção do repertório. Entretanto, também temos que lembrar que a identidade construída pelos *youtubers* está em constante processo de construção em referência ao Outro, o público, que projeta certas expectativas sobre eles. Os fãs, portanto, podem acabar

demandando certos comportamentos dos artistas por meio de seus discursos nos comentários. O repertório, então, pode ter sido moldado conforme pedidos dos fãs, não apenas pelas vontades individuais dos *youtubers*.

REPERTÓRIO DOS YOUTUBERS					
Total de Vídeos			390		
Década	1980	1990	2000	2010	Sem Data[41]
Quantidade de vídeos	104	251	21	8	6
Valor percentual	26,60%	64,40%	5,40%	2,10%	1,50%

Tabela 1: repertório dos *youtubers.*

Experienciando a prática de fazer Game Music

A pesquisa participante possibilitou diversas aproximações significativas com o objeto. Foi interessante notar que estas músicas representavam também parte da minha infância e adolescência, e diversas decisões sobre as produções, como repertório, são influenciadas pelo sentimento de nostalgia, pois me senti compelido a escolher uma música de algum game que gostava no passado. Só a possibilidade de poder compartilhar algo relacionado ao game que estava em meu passado já se iniciava um momento agradável.

Houve, também, um prazer no processo de produção do arranjo, pois estava reconstruindo uma música que gostava em um molde mais adequado a minha personalidade. A partir da "contribuição" que fiz à música, senti uma sensação de posse, de que aquele produto era meu também, remetendo a de Frith (1987) quando fala que parte da fruição estética se da através do senso de apropriação que temos com as músicas.

Considerações Finais

Este artigo tentou mostrar como a nostalgia é um sentimento importante para a prática da Game Music no YouTube motivando fãs a compartilharem experiência interativas em torno do universo dos games. Procurar entender a nostalgia é importante, pois, como vimos, ela tem papel representativo no discurso dos atores envolvidos na pesquisa. Estes atores, por meio de experiências nostálgicas, criam pontos de convergência no qual desenvolvem

[41] Os vídeos na coluna "sem data" são de um projeto específico de Bruno de um game fanmade que foi cancelado.

momentos de sociabilidade significativos nos quais particularidades identitárias se apresentaram em forma de comentários ou em produções audiovisuais. A nostalgia, portanto, se mostra como sentimento importante no modo de compartilhamento de algumas experiências afetivas singulares para a produção de sentido na Game Music. Ela cria espaço para os atores demonstrarem gosto pelos seus jogos favoritos e, simultaneamente, sua relação com um período histórico de sua vida.

Por parte dos músicos, os discursos claramente evidenciam a relação que têm com os games e o seu passado. São homenagens aos games que possuem alguma relação afetiva que vai além do simples gostar de sua música. Adicionam-se experiências mnemônicas que são resignificadas e transformadas em práticas musicais que cola passado e presente em um momento de possibilidade de reconfiguração do próprio *self*. Como vimos, os artistas procuram compartilhar suas experiências para possibilitar a outras pessoas momentos em que se possa olhar para o passado de forma prazerosa. Objetivo este que é correspondido pelos fãs que demonstram buscar esse tipo de conteúdo por motivos semelhantes.

É importante, por fim, deixar claro que neste artigo dei atenção à nostalgia por ser a ideia mais recorrente na pesquisa. Outras questões foram elaboradas durante a pesquisa como estética, sonoridades e influência das materialidades, mas estas serão abordadas em outros momentos.

Referências

ALMEIDA, Luciano André da Silva. **Etnomusicologia no Ciberespaço: Processos Criativos e de Disseminação em Videoclipes Amadores**. 2010. Tese (Doutorado em 16 Música – Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

BLACKING, John. **Music, Culture, and Experience**. Chicago: University Of Chicago Press. 1995.

BOYM, Svetlana. Nosltagia and Its Discontents. **The Hedgehog Review**. Vol. 9, N. 2, p.7-18, 2007.

COLLINS, Karen. **Game Sound: Introduction to the History, theory, and practice of Video Game Music and Sound Design**. Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.

FRITH, Simon. Towards an Aesthetic of Popular Music. Em: LEPPERT, Richard e MCCLARY, Susan, **Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 133-149, 1987.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. California: Sage Publications. 2000.

HUIBERTS, Sander. Captivation **Sound: The Role of Audio For Immersion in Computer Games**. Tese (Doutorado em Artes) University of Portsmouth Portsmouth, United Kingdom, 2010.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography! **Hau: Journal of Ethnographic Theory**. V.4, p. 383–395. 2015.

KOZINETS, Roberts. **Netnography: Doing Ethnographic Research Online**. Londres: Sage Publications, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].

MAYANS I PLANELLS, Joan. Nuevas Tecnologías, Viejas Etnografías. Objeto y método de la antropología del ciberespacio. **Fuente Original: Revista Quaderns de l´ICA**, 17-18, p. 79-97. 2002.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. **The Internet**: Na Ethnographic Approach. Londres: Berg Publishers, 2001.

ROBBINS, Richard; GRIMM, Frederick; SEDIKIDIS, Tim. Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality. **Emotion**. Vol. 10, N. 3, p. 390–403, 2010.

SCHAFER, Camila. Game music como produto cultural autônomo: como ela ultrapassa os limites do jogo e se insere em outras mídias. **Revista Fronteiras.** Vol.13, N. 2, p. 111-120, 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, nº 17, p. 237-259, 2008.

SEDIKIDES, Tim Wildschut and Constantine; ARNDT, Jamie .Nostalgia: Content, Triggers, Functions. **Journal of Personality and Social Psychology.** Vol. 91, N. 5, p. 975–993, 2006.

VELIKONJA, Mitja. **Titostalgia: A Study of Nostalgia for Josip Bros**. Metelkova: Peace Institute, 2008.

WESCH, Michael e classe de etnografia digital do verão de 2009. Anonymous, Anonymity, and the End(s) of Identity and Group online: Lessons from the "Frist internet-Based Superconsciounes". IN: WESCH, M.; WHITEHEAD, N. (Orgs.). **Human no More: Digital Subjectivities, Unhuman Subjects and the End of Antrhopology**. Boulder: University Press of Colorado, 2012. p. 89-104.

ZENTNER, Marcel; SCHERER, Didier. Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. **Emotion**. Vol. 8, N. 4, p.494–521, 2008.

Entrevistas

DONTAL, Carlos. Entrevista [Novembro, 2013]. Entrevistador: Schneider Ferreira Reis de Souza. 2013.

JUNIOR, Marco. Entrevista [Novembro, 2013]. Entrevistador: Schneider Ferreira Reis de Souza. 2013.

SHINKOU, Bruno. Entrevista [Abril, 2014]. Entrevistador: Schneider Ferreira Reis de Souza. 2014.

SOLER, Carlos. Entrevista 4 [Fevereiro-Junho, 2014] Entrevistador Schneider Ferreira Reis de Souza. 2014.

A DIALÉTICA DOS DISCURSOS NO JULGAMENTO DAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA

Sergio Naidin
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
email: snaidin@hotmail.com

Resumo: O objetivo do presente estudo é trazer à tona certas tensões relacionadas ao julgamento das baterias de escolas de samba no contexto dos desfiles de carnaval do Grupo Especial, na cidade do Rio de Janeiro. Pretende-se analisar a relação dialógica entre os discursos musicais das baterias e o discurso de três jurados, representados pelas suas justificativas às notas atribuídas, levando-se em conta os diferentes lugares sociais e respectivas construções ideológicas dos dois grupos de atores em questão. Os dados utilizados aqui foram principalmente coletados nos arquivos da Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA; em sites especializados; entrevistas e depoimentos pessoais de mestres e em canais do *Youtube*, além de incluir minha própria experiência de observação participativa como jurado deste quesito durante sete anos consecutivos. A linha de pensamento predominante foi a da sociologia da música, aqui representada por Simon Frith. A percepção que se pretende compartilhar é a de que o discurso dos jurados pode reforçar um estranhamento social inerente às condições de imparcialidade do sistema de julgamento. Através da metodologia acima utilizada pretende-se contribuir para o entendimento e conceituação da organização estética das baterias a sofrer pressões do sistema de julgamento como parte de uma estrutura maior de espetacularização dos desfiles das escolas de samba.

Palavras-chave: Baterias de escola de samba – Julgamento – Discurso musical.

Abstract: The purpose of the present study is to bring about certain tensions related to the judgement of 'drum sections' performances in the context of Carnival parades with the Special Group Samba Schools in Rio de Janeiro. It will analyze the dialogical relation between the musical discourse of samba schools drum-sections and the discourse of three judges, represented by their justifications to given grades, considering the different social places and ideological constructions of these two groups of actors. Data used here have been mainly collected in the files of LIESA (Schools of Samba Independent League); specialized websites; testimonies and interviews with drum-section maestros, in personal communications and in Youtube® channels; as well as through my own participative observation, due to my position as a judge of this *quesito* for seven consecutive years. The main line of thought is Music Sociology, represented by Simon Frith. The perception to be shared is that the discourse of judges, may reinforce a social strangeness inherent to the impartiality conditions of the judgment system. The intention here, to be achieved through the mentioned methodology, is to contribute to an understanding and a conceptualisation of the aesthetical organization of drum-sections under the pressions imposed by the judgement system as part of a bigger structure to the espetacularization of Samba Schools carnival parades.

Key-words: Samba school's drum sections – Judgement – Musical discourse.

1. Introdução

Desde os anos 1990, observa-se acentuada tendência de se construir arranjos cada vez mais elaborados para as baterias de escolas de samba, no contexto do carnaval do grupo especial, no Rio de Janeiro. Deduz-se que essa tendência seja impactada pelo sistema de julgamento, a partir de uma relação dialética entre o discurso musical das baterias e o discurso dos jurados. Assim, pondera-se que, do mesmo modo que a atuação dos jurados pode impactar o discurso das baterias, este pode influenciar o discurso dos jurados, construindo assim a dita relação dialética.

Pretende-se aqui analisar o discurso de três jurados, e os discursos de membros da bateria, bem como de profissionais da imprensa e de pessoas que participam de fóruns especializados em samba, em resposta às justificativas recebidas. O recorte deveu-se ao fato de esses membros do júri terem gerado tensões dialéticas nesses meios com suas justificativas.

Os dados foram coletados no Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA; em páginas da internet; a partir de entrevistas e depoimentos de mestres em canais eletrônicos; e em fontes primárias, como comunicações pessoais e comunicações em congressos, entrevistas; o livro *Do samba ao funk do Jorjão*, do pesquisador Antônio Espírito Santo; escutas e transcrição de apresentações durante o desfile de carnaval.

Entre as justificativas analisadas incluem-se as minhas, dada a minha participação como julgador do quesito bateria por sete anos – entre 2010 e 2016, quase sempre no grupo especial, à exceção do ano de 2015. Algumas justificativas dadas por mim geraram polêmicas entre ritmistas e nas comunidades virtuais de aficionados e isso justifica a inclusão desses casos, a serem analisados sob perspectiva de observação participante.

A principal referência teórica será a sociologia da música, representada por Simon Frith (1996), que afirma ser parte do prazer da cultura popular falar sobre ela (pág. 4). Será usada ainda uma literatura específica sobre escolas de samba, com a perspectiva antropológica de Maria Laura Cavalcanti (1994) e a ênfase em dados históricos na obra de Eneida (1958). A tese *Na bossa da bateria: inovação, performance e drama social na Acadêmicos do Salgueiro*, de Felipe Barros (2016), contribuirá com o objetivo no entendimento da relação dialógica entre manuais de julgamento e práticas musicais, incluindo a perspectiva dos ritmistas.

2. O sistema de julgamento

O impacto do julgamento do desfile sobre tendências estéticas das baterias não parece ser unilateral. Conclui-se que essa relação dialética possibilita a constante renovação dos discursos, ocasionando transformações no sistema de julgamento e nas avaliações dos jurados. De fato, este sistema está sempre sendo revisitado. Julga-se necessário portanto, a apresentação de um breve panorama que evidencie o processo de formatação do julgamento até os dias de hoje.

Convém lembrar que o desfile não se sustenta apenas pela competição e que o lugar social das escolas não está restrito ao desfile. Diversos fatores contribuem para perpetuação dos desfiles. Assim, são diversas as tensões sociológicas que podem nos ajudar a entender por que as baterias soam de um determinado jeito.

Segundo o sociólogo Simon Frith (1996), julgar e marcar diferenças é prática da música popular e vem da necessidade de se marcar gostos. Para ele, "se as relações sociais são constituídas na prática cultural, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido no processo de discriminação"(p. 17).

Quem organiza os concursos de carnaval são as ligas de escolas de samba. Criadas em 1935, à medida que as escolas cresceram, chamaram para si a direção artística do espetáculo, funcionando como mediadoras entre escolas, poder público e imprensa. No Rio, esse papel era antes desempenhado pelos jornais (1932 a 1938) e pelo poder público (1939 a 1986).A LIESA, fundada em 1984, assumiu a direção do Carnaval em 1987 (LIESA, 1993).

As escolas de samba são classificadas em grupos semelhantes aos das divisões do futebol. A cada ano, as últimas colocadas passam ao grupo inferior, enquanto as primeiras colocadas de cada grupo passam ao grupo superior, podendo assim chegar ao topo do carnaval. O grupo especial, o primeiro do *ranking*, tem mais prestígio e seu desfile é transmitido pela TV.

O tempo do desfile variou conforme a época e os interesses envolvidos. Em 1936, cada escola tinha quinze minutos (Augras, 1998, p. 41). Na década de 1960, segundo Elmo dos Santos, diretor de carnaval da LIESA, desfilava-se por duas, três horas[42]. Em 1970, a duração passou à 75 minutos (Brasil, 2010, p.13), tendo aumentado para 90 minutos na década de 1990 (LIESA, 1996, Manual do julgador). Para 2017, o limite de tempo passará de 82 minutos atuais para 75 minutos. Segundo a diretoria cultural da LIESA, essa diminuição do tempo vai tornar o desfile mais dinâmico. Pelo mesmo motivo, diminuiu-se também o número de julgadores, de quatro para três por quesito, de modo a evitar que as escolas parem

[42] Comunicação pessoal, por telefone, em 14/01/2017.

repetidas vezes em frente às cabines de julgamento.

Também diminuiu gradativamente a extensão das notas, que era de zero a dez em 1952. Atualmente, a pontuação vai de nove a dez pontos, considerando-se os decimais entre esses valores. Há ainda o critério de descarte da nota mais baixa isolada.

Os jurados devem descontar décimos diante de falhas percebidas. Quando se desconta ponto é necessário justificar. Não somente as notas, mas também as justificativas geram polêmicas quando há discordância em relação ao erro ou dúvidas nas interpretações. Não raro, a justificativa gera mais polêmica do que a nota. Além de justificar, o jurado pode usar o campo de comentários para suas observações.

Sobre o quesito bateria, o manual mais antigo, publicado entre 1972 e 1975, recomenda observar "batida característica, vigor e dinâmica de ritmo". Em 1976, consta a observância de "batida característica, cadência firme, segura e marcação precisa. Ritmo variado diversificado (breques, paradas). Equilíbrio sonoro dos diversos grupos instrumentais. Número de figurantes. Roupa".

Segundo Claudio Matheus, jurado de bateria desde 1984, no início da década de 1990 houve reuniões entre mestres de bateria, jurados e dirigentes da LIESA, para decidir se a bossa deveria ser obrigatória, o que não aconteceu. O então presidente, Capitão Guimarães, era favor da obrigatoriedade, porque o desfile era "show para TV".

Embora não tenha sido possível o acesso a todos os manuais publicados, nota-se ao longo dos anos pouca variação nos critérios para a apresentação da bateria. Eles permaneceram mais ou menos os mesmos e dizem respeito à: "manutenção do andamento" ou "cadência", e "perfeita conjugação de sons". Em 1984, algumas instruções foram inseridas: "ANDAMENTO: É a regularidade da cadência. RITMO: Marcação firme e precisa, podendo ser variado e diversificado através de breques e paradas. Sua volta à cadência, evidenciará a versatilidade da bateria". Em 1993, "versatilidade" passa a ser característica obrigatória.

Até 1993, o discurso de versatilidade estava relacionado à "retomada", a volta do discurso contrastante ao acompanhamento usual, mas em 1993, o termo aparece isoladamente, abrindo caminho, segundo Barros (2016), para uma "obrigatoriedade de apresentação de bossas e paradinhas"[43]. Em 1997, os manuais esclarecem que "a versatilidade da bateria poderá se expressar através da coesão do ritmo resultante da dinâmica de seus instrumentos e/ou através da ocorrência de "paradinhas" e/ou "convenções"". A partir de 1998 até 2001, o

[43] Bossas são discursos musicais contrastantes que entremeiam o fluxo dos ciclos rítmicos e contrastam com texturas de camadas sonoras superpostas. Paradinhas são interrupções do fluxo dos ciclos rítmicos que antecedem as bossas. Os dois termos são frequentemente usados como sinônimos.

manual recomenda não considerar bossas e paradinhas. Para Barros (2016) isso tem relação com as justificativas de Santo sobre o *funk* da bateria da Viradouro, a que ele elogiou pela ousadia e originalidade.

Em 2002 houve a mais recente alteração no manual, com a retirada do critério acima e a introdução de observância de "criatividade e versatilidade". Supõe-se que essa regra tenha influenciado o discurso musical das baterias na direção da realização de bossas, não sem gerar polemicas sobre sua obrigatoriedade.

As transformações dos critérios de julgamento podem expressar a evolução do desfile, mas são também influenciadas por ela. A formatação das regras e sua relação dialógica com a evolução do discurso musical será avaliada nos estudos de caso, a partir de suas justificativas e da recepção destas por membros da bateria.

3. Justificativas revisitadas

No desfile de 1997, o julgador de bateria Antonio Espírito Santo penalizou a bateria da Mangueira em meio ponto, justificando:

> Ótima bateria, convenção básica excelente, arranjo de tamborins muito bom. Infelizmente a opção por marcação sem 2ª, faz com que o ótimo *swing* do restante se confunda (sic) com um toque de surdo (1ª/3ª) mais adequado à marcha carnavalesca (não há síncope característica na marcação) que não me parece ser a intenção da bateria, mas ocorre (culpa do andamento?).

Ele também fez comentários, que serão úteis para exemplificar aspectos da tensão dialógica em questão, entre eles a formatação do espetáculo e seu sistema de julgamento; o discurso do jurado como sujeito social; sua recepção por membros das escolas e da comunidade; e a relação do discurso do jurado com as transformações estéticas das práticas musicais.

Santo sinaliza que as convenções somente para surdos e tamborins tendem a tornar as baterias muito parecidas e sugere o uso de caixas e repiques nos arranjos. Ainda, nas observações finais, enfatiza sua justificativa:

> A antiga tradição de omitir o surdo de 2ª pode se tornar um problema sério, sempre que o samba for excessivamente rápido. No meu entender salva o *swing* geral o excelente desempenho dos tamborins. Fica sempre soando uma sensação de marcha na marcação e marcha, como sabemos, não é samba (o acento do "cortador" é pura marcha).

Nos comentários, coloca-se a favor da modernidade em nome do futuro e da qualidade do espetáculo:

> Penso que, do ponto de vista da qualidade do espetáculo, os julgamentos devem apontar para a qualidade musical dos desempenhos, qualidade esta que só será obtida se estimularmos a ousadia, a criatividade e o respeito às regras técnicas básicas do gênero samba.

Santo termina suas observações exaltando as baterias que ousaram e afirmando que "a qualidade dos julgamentos futuros pode garantir ao espetáculo um bom destino (artístico e comercial)".

Sua perspectiva tem aspectos conceituais sobre estética, modernidade e tradição e aponta para uma ideologia do julgamento. Sua recomendação sobre instrumentação e arranjos foi acolhida. Hoje, os mestres fazem arranjos e bossas de bateria para diversos instrumentos e o caráter conceitual se torna cada vez mais presente, apesar de o manual não mencionar "concepção e realização" para esse quesito, tal como no caso dos quesitos visuais.

No universo das baterias, a mudança é creditada a Odilon Costa, que em 1998, na bateria da Grande Rio, criou corredores entre as fileiras para que auxiliares circulassem livremente e propôs procedimentos inovadores que possibilitaram aperfeiçoar tendências estéticas em curso, tais como: bossas longas com destaque para diversos timbres e padronização de levadas de caixa e de variações de surdo de terceira.

Esses procedimentos estéticos atendiam aos critérios de "perfeita conjugação de sons" e os jurados passaram a dar nota máxima, pois podiam perceber claramente ritmos e timbres. A partir disso, a afinação dos surdos ficou mais aguda, conferindo às baterias sonoridade parecida. (Barros, 2016, p. 311).

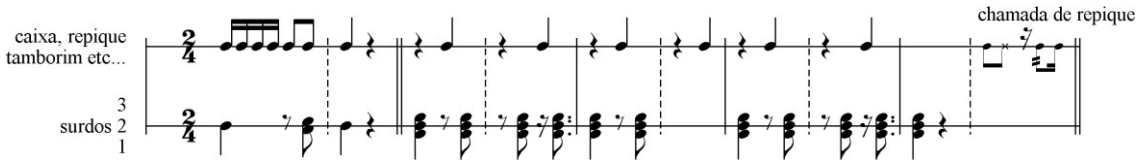
A padronização proposta por Odilon teve consequência: ele foi copiado por outros mestres (Barros, 2016). Como havia notado Araújo, "existe a tendência generalizada de se adotar fórmulas percebidas como eficientes na competição" (1992, p.134). Tais transformações teriam surgido para atender a qualidade técnica e artística do espetáculo a que Santo se referiu.

Curiosamente, o mestre Odilon revela que padronizou as batidas por causa da"correria", se preocupou com o andamento, não com a projeção ou articulação sonora. Apesar de ter introduzido elementos novos ao discurso musical, Odilon se ressente de que essas novidades sejam desvirtuadas.

> Eu criei uma bossa que usava duas baquetas no surdo de terceira porque tinha a ver com o enredo que era sobre samba reggae/Olodum [cujos surdos são tocados dessa maneira], mas era só um trechinho, aí um monte de baterias começaram a copiar, tocando feito uma metralhadora do começo ao fim." (DVD, Projeto matrizes das escolas de samba do Rio de Janeiro, 2009).

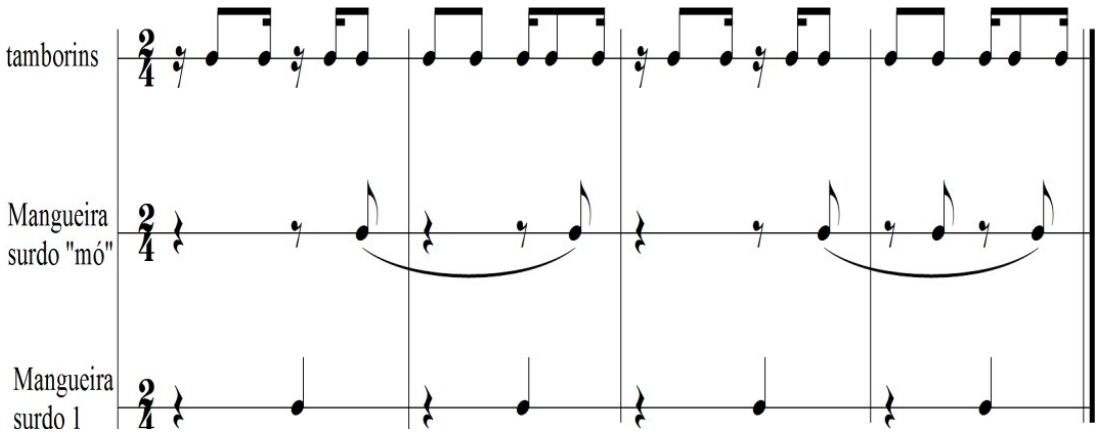
O ano de 1997 se caracterizou por uma mudança de direção nas *performances* de bateria, por causa do *funk* da Viradouro. A inovação do mestre Jorjão gerou artigos, comunicações em congressos e apareceu no titulo do livro de Santo, *Do samba ao funk do*

Jorjão. Barros afirma "que a partir das bossas do Jorjão 'as paradinhas' tornam-se praticamente uma obrigação para grupos interessados em obter notas máximas" (2016, p. 327).



Porém, no ano seguinte, o manual recomenda não considerar bossas e paradinhas, o que pode se opor ao discurso ideológico em favor de uma estética da bateria (Barros, p. 329). Somado ao fato de Santo não ter sido mais convidado a julgar, essa alteração do manual, contraditória ao que ele pregou, pode demonstrar uma disposição da LIESA de evitar obrigatoriedades nesse sentido.

Santo acredita que, graças a sua apologia da modernização e sua justificativa para a penalização da Mangueira, não foi mais chamado a julgar. Em seu livro, além de comentar sobre este episódio, ele explica que o problema dos surdos da Mangueira se dá devido a aceleração do andamento e mostra que quando as identidades sonoras da escola foram criadas o andamento era outro (2011, p.352-354). Realmente, ao se escutar a gravação de sambas de 1968, percebe-se o chamado *samba do Estácio*, assim denominado por Carlos Sandroni, que se referiu a padrões rítmicos encontrados em Congo-Angola e Zaire, semelhantes a padrões do samba do carnaval do Rio de Janeiro e de Salvador, grafado como se segue por Gerhard Kubik: XoXo XooX oXoX oXXo, onde "X" é tocado com baqueta no tamborim ou agogô, e "o" é tocado com dedo abafando o som por trás da pele ou apertando uma campana contra outra.



Anos depois, em 2011, novamente uma polêmica envolve a justificativa de um jurado,

desta vez pela retirada de um décimo da bateria da Mangueira. Ou seja, a nota nove dada pelo julgador Luís Anunciação equivalia a zero. Segundo ele:

> A tradicionalidade da "Bateria Surdo Um" foi quebrada em decorrência de um naipe de surdo tocando colcheias em contratempo com surdos de primeira. Este fator, além de descaracterizar a "marca" da "Escola Mangueira", gerou uma marcação suja e desagradável.

Indagado sobre o motivo da nota baixa, declarou que:

> A Mangueira é uma escola que tradicionalmente da ênfase ao surdo de primeira. Este ano, no entanto, usaram um surdo de segunda que mudou a forma rítmica da bateria. Isso acabou sujando o surdo de primeira, descaracterizando a bateria da escola. É bom inovar, desde que não se perca a tradição." (Extra, 10/03/11).

Há algo em comum entre os discursos desses dois julgadores. Nos dois casos misturaram-se aspectos de estética e tradição, não previstos. Uma tradição que "não serve" não está no regulamento. As justificativas de ambos tampouco abordaram criatividade, conforme previsto. Ambos enfrentaram consequências similares: não foram mais convidados a julgar. Santo, porém, afirma que fora "defenestrado" do quadro de julgadores também por ter se manifestado a favor das bossas[44].

Nota-se que nos dois casos não houve relativização no sentido de se levar em conta a proposta e as características de cada agremiação, chamadas pelos mestres de identidades das baterias. Numa das justificativas, Anunciação "informou" qual deveria ser a identidade musical da bateria, como se mudanças não fossem permitidas.

O jurado não pode pertencer ao meio social das escolas e isso naturalmente produz um estranhamento cultural. O questionamento sobre o conhecimento e a capacidade de "traduzira realidade do desfile" (Bilate)[45] é constante e passa ainda por barreira hierárquica, já que jurado decide a competição.

As tensões dialéticas nesses casos podem ser entendidas mediante analogia com a análise de Frith em seu livro *Perfoming Rites*. Ele explica que quando expressamos julgamentos de valor, dizemos algo de nós mesmos, não é uma simples questão "eu gosto/você gosta". Argumentos sobre a qualidade dos objetos são baseados em "razão, evidência e persuasão"(pág. 4).

Nos termos de Frith, a questão não diz respeito à bateria ser boa ou ruim, "mas a quem reivindica a autoridade para julgar". Existem "pessoas – vagamente definidas como 'fãs' – a reivindicar que seus conhecimentos, experiência e compromisso dão a seus julgamentos peso

---

[44] Comunicação pessoal, via *Facebook* em 14/01/17.

[45] Lucas Bilate, antropólogo. Comunicação pessoal em 30 de junho de 2016, durante o seminário Pele sobre pele (Museu Nacional – UFRJ).

particular. Esse capital cultural explica por que fãs ficam irritados com críticos, não pelas opiniões diferentes, mas por eles terem sanção pública para afirmá-las (p. 9).

Se considerarmos os julgadores/pesquisadores acima no lugar dos críticos, na posição de quem tem sanção pública para julgar, nos termos de Frith, é possivel entender em parte a tensão entre jurados/pesquisadores e mestres de bateria/ritmistas, estes a reivindicar conhecimentos superiores, experiência e compromisso. Mas a posição de autoridade dos jurados, segundo essa perspectiva, é reforçada por suas convicções epistemológicas.

Diretamente envolvido no último caso, devido às justificativas para a nota da bateria da São Clemente em 2011, 2012 e 2013, a seguir analisarei justificativas que geraram interpretação particular, conforme se vê no Apoteose.com, canal especializado em bateria de escola de samba.

Em 2011, penalizei a bateria da São Clemente com a justificativa a seguir:

> Timbre de surdos pouco definidos; intervalo entre surdo de 1ª e 2ª pequeno (3aM); surdo de 3ª pouco articulado, não sei se usaram baqueta de madeira para isso; pouco som de cuíca; arranjo (bossa) simples, porém bem executado.

Em 2012, a justificativa foi: "Intervalo entre surdo 1 e 2 não ficou muito claro interferindo no peso do som."

O referido canal publicou matéria sobre baterias de escola de samba, abordando também o julgamento. Um dos participantes, experiente ritmista e diretor de bateria em várias escolas, comentou:

> Um determinado jurado tirou ponto por três anos consecutivos [na realidade foram dois] da bateria da São Clemente, por ter a afinação invertida. No ano seguinte a bateria desinverteu a afinação só para agradar aquele jurado, ele deu dez e ainda elogiou por isso. Eu acho isso um acinte[46].

Nas justificativas e observações não faço referência à inversão, mas às afinações pouco nítidas – lembrando de Thomas Turino, para quem as camadas sonoras são mais claras em contextos de apresentação, em oposição a contextos de participação.

A questão da identidade sonora não estava em jogo no meu julgamento, porém, essa foi a interpretação veiculada. Em 2013, de fato, achei que a bateria melhorou e escrevi isso no campo de comentários. Quando consultei os mestres de bateria da São Clemente sobre a questão, um deles afirmou que "já era para ter mudado [a afinação] há muito tempo".

Possivelmente faltou detalhamento a minha avaliação, mas por que o ritmista se referiu a meu elogio à afinação como um acinte? Talvez porque eu estivesse, como nos outros

---

[46] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bmk_Bi1F-Ps&t=1s. Acesso em 18 de janeiro de 2016.

casos, usando meu poder para interferir numa tradição da qual não faço parte. Isso nos leva novamente a Frith, para quem a cultura popular descreve o processo pelo qual classe e outros valores e conflitos coletivos são mediados, em vez de diretamente expressos (p.35).

Em 2014, outro exemplo sinalizou essa tensão dialógica na justificativa da notada bateria da Império da Tijuca, na qual "senti falta de peso dos surdos, podendo ser devido a desigualdade de afinação entre os parafusos". Protestos surgiram nas mídias eletrônicas: "Estamos atônitos, por favor, explique-nos"; "se não sabe julgar, não julgue". O problema não ficou claro inicialmente, mas uma reportagem esclareceu que a terminologia incomum no universo das baterias incomodou. O ritmista usa o "tarracha", "tirante" e o que era para mim termo usual pode ter sido interpretado como demarcador de posição social.

Aparentemente, justificativas técnicas não geram tantos questionamentos. A partir delas, já houve, em outros casos, a aceitação de termos alheios ao vocabulário das escolas. Por exemplo, o termo "*flam*", usado em 2015 para sinalizar problema de sincronia, foi incorporado pelos ritmistas. Presume-se, portanto, que procedimentos pedagógicos e abstrações podem ser incorporadas se fizerem sentido objetivo e prático. Por exemplo, em conversa por meio de rede social com um diretor de bateria, eu disse que os surdos eram afinados em quartas justas na maioria das escolas, e que para entender isso bastava pensar nas duas primeiras notas do hino nacional. Tempos depois assisti esse mesmo mestre usando essa abstração para falar dos surdos. Parece haver uma constante interação dialógica, com empréstimo de conceitos entre jurados e mestres, pesquisadores e pesquisados.

Sobre o aspecto da linguagem, Frith afirma que "os valores de julgamento têm um contexto discursivo. Eles precisam ser colocados em palavras e em qualquer discussão estética frutífera é necessário haver concordância entre o que essas palavras significam, a despeito da excitação causada pela discordância quanto ao emprego das mesmas" (p. 22).

Considerações finais

As justificativas e observações de caráter conceitual relacionadas a questões do fazer musical e da identidade sonora foram as que geraram discursos mais apaixonados entre os ritmistas, fato que nem sempre alterou os discursos musicais. A ideologia subjacente ao discurso conceitual do jurado pode ter despertado reação também ideológica de tradição nos ritmistas. Certamente esta paixão encontrada no campo das escolas de samba é potencializada porque os componentes das escolas não estão no lugar social que lhes confere o poder de julgar, sendo o discurso apaixonado uma forma de participação no julgamento.

O discurso dos jurados interfere nas estruturas das baterias. Nota-se que justificativas fundamentadas em aspectos subjetivos da *performance* feitas de maneira objetiva são mais aceitas pela LIESA e por ritmistas.

Dados isolados não podem, porém, ser considerados apenas como efeito da tensão dialógica, mediada por diversas forças sociais e sistemas de formalização. O manual de julgamento propõe linguagem comum a julgadores e julgados sobre as regras de julgamento e sistemas de classificação e valores culturais, para fundamentar a argumentação das partes envolvidas. A LIESA busca, com critérios de escolha dos jurados e elaboração do sistema de julgamento, lisura, imparcialidade e qualidade do espetáculo.

Porém, nem toda transformação musical se dá em atendimento a competição formalizada, a indústria do entretenimento, ao turismo e ao show para TV. No universo das baterias estão presentes além do caráter agonístico, outros valores como colaboração, entrega, tradição e o aspecto funcional da *performance*, a fusão entre arte e a representação simbólica do cotidiano. O *funk* da Viradouro não pode ter sido também o desejo desta expressão?

Referências

ARAUJO, Samuel Mello Jr. **Acoustic labour in the timing of everyday life:** a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Tese de doutorado, University Illinois Urbana Champaign, 1992.

AROM, Simha & ALVAREZ-PEREYRE, Frank. **Ethnomusicology and the Emic/Etic issue.** The World of music. Vol. 35 (1), 1993.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo.** Ed. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1998. 26

BRASIL, Pérsio Gomyde. **Da Candelária à Apoteose.** Ed. Academia Luminária. Rio de Janeiro, 2010.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Ed. Lumiar. Rio de Janeiro, 1996.

CAVALCANTI, **Maria Laura. Carnaval, ritual e arte**. 7 Letras. Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Carnaval, dos bastidores ao desfile**. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 1992.

ENEIDA, **História do carnaval carioca**. Ed. Civilização Brasileira. S.A. Rio de Janeiro, 1958.

FRITH, Simon. **Performing rites**. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

Manual do Julgador, RIOTUR. Rio de Janeiro,1976 e1984. Manual do Julgador, LIESA. Rio de Janeiro,1989 a 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro. Zahar Editora. Rio de Janeiro, 1997.

TURINO, Thomas. **Music as social life. The politics of participation**. The University of Chicago Press. 2008.

SONORIDADES, SOCIALIDADES E A PRODUÇÃO DO SOM COMO REGIME DE PODER: REVISITANDO A NOÇÃO DE PAISAGEM SONORA DE MURRAY SCHAFER

Tatyana de Alencar Jacques
PPGMUS/UDESC
taty.aj@gmail.com

Resumo: Esse artigo propõe uma reflexão sobre a relação entre sonoridades, socialidades, processos de territorialização acústica e a produção do som – e também do silêncio – como regime de poder. Para isso, a noção de paisagem sonora de Murray Schafer é revisitada e contraposta a outros estudos sobre as relações de poder, controle, apropriação e pertencimento que constituem os universos das sonoridades e socialidades. Conclui-se que, apesar do interesse do pensamento de Schafer para a reflexão sobre a relação entre ética e estética e para a abordagem das relações de poder constituintes da dimensão sonora, o autor assume uma postura demasiadamente pessimista acerca das transformações das paisagens sonoras pós-industriais. Seu pessimismo evidencia-se em sua desconsideração da emergência de novas formas de socialidade ligadas às sonoridades contemporâneas, sua visão preconceituosa da música popular e sua falta de reflexão sobre as relações de poder exercidas através do silenciamento. Com isso, o artigo busca contribuir para os campos da antropologia e da sociologia da música fazendo notar como a produção de som - seja de ruído, música ou da própria fala - está sempre ligada à autorização e à desautorização de sujeitos e a significados específicos do mundo social.

Palavras-chave: paisagens sonoras; territórios acústicos; som e relações de poder.

Abstract: This article proposes a reflection on the relationship between sonorities, socialities, the processes of acoustic territorialization and the production of sound - as well as silence - as power regimes. For this, Murray Schafer's notion of soundscape is revisited and compared to other studies on the relationships of power, control, appropriation and belonging that constitute the universes of sonorities and socialities. It is concluded that, despite the interest of Schafer's written regarding the relationship between ethics, aesthetics and sound environment, as well as for the approach of power relationships that constitutes the sound dimensions, the author is overly pessimistic about the transformations of the post-industrial soundscapes. His pessimism is evident in his disregard of the emergence of new forms of sociality linked to contemporary sonorities, his bitter view of popular music, and his omission on the power relationships exercised through silencing. Thus, the article seeks to contribute to the fields of the anthropology and the sociology of music by noting how the production of sound - whether of noise, music or speech - is always related to the authorization and disavowal of subjects and the specific meanings of the social world.

Keywords: soundscapes; acoustic territories; sound and power relationships.

Articulando uma apropriação crítica da noção de paisagem sonora de Murray Schafer (2001) busco nesse artigo refletir sobre processos de territorialização acústica, sobre a relação entre a dimensão das sonoridades e formas de socialidade, assim como sobre a produção do som – e também do silêncio – como regime de poder que constitui sujeitos autorizados e

desautorizados e que determina aquilo que será percebido como um som agradável ou como ruído.

A expressão paisagem sonora é proposta por Schafer para se referir a qualquer ambiente ou campo acústico, incluindo tanto os sons naturais quanto os criados pelo ser humano. Diferentemente do que o autor define como campo sonoro - ou seja, o espaço acústico gerado a partir de determinada fonte emissora, que irradia sua sonoridade em uma área ou território bem definido - a paisagem sonora seria eminentemente antropocêntrica. O ouvinte - e não o som - é o centro do sistema. A paisagem sonora configura-se na recepção de um sujeito humano concreto. Ela compreende um ambiente sonoro multifacetado, com múltiplas possibilidades de escuta, constituído pela sobreposição de diferentes campos sonoros.

Com a ideia de paisagem sonora, Schafer busca despertar uma escuta ativa e crítica a partir de dois movimentos. O primeiro trata-se da constituição da escuta poética, atenta a todos os sons cotidianos, percebidos como pertencentes a um campo contínuo de possibilidades dentro do domínio abrangente da música. A escuta do mundo torna-se uma espécie de composição macrocósmica, na qual qualquer ser ou objeto que soe atua como músico. O segundo movimento é, exatamente, o planejamento, ou o replanejamento, da paisagem sonora, a escolha pelas pessoas dos sons que querem ou não ao seu redor. Assim, se em um primeiro momento o ouvido pensante está ligado à escuta sem julgamento, em um segundo momento, ele busca tornar os ambientes sonoros mais agradáveis e menos poluídos. Coloca-se, contudo, a questão: Mais agradáveis para quem? No que consistiria essa poluição?

O espaço sonoro é demarcado por relações de poder e conformado a partir de diferentes sentidos e projetos para o mundo social. Com isso, conforme faz notar Brandon LaBelle (2010), a configuração do espaço consiste em um processo político que leva à constituição de territorializações acústicas. Carregado de energia geográfica, psicológica e emocional, condicionando e controlando subjetividades, o som consiste em material dinâmico para as negociações sociais. Assim, LaBelle busca mapear a topografia urbana, evidenciando como os espaços são marcados por volumes éticos de silêncio e ruído.

A urbanização da cidade de Londres, durante o século XVIII, é um exemplo interessante, trazido por LaBelle, para a compreensão da configuração de territórios sonoros. Durante esse processo, tensões ligadas à invasão do espaço privado das classes dominantes pelos sons da rua de sujeitos das classes dominadas, como ambulantes, mendigos ou músicos, levam esses últimos a procurarem o metrô para suas performances. Assim, no metrô, onde

pessoas de todas as classes encontram-se sujeitas à mesma infraestrutura e os papéis sociais da superfície são suspensos e transgredidos, o espaço sonoro terrestre é invertido. Com isso, o metrô adquiri sentido de plataforma para uma cultura musical subterrânea, que revelaria o que é escondido pela luz da superfície. Os performers do metrô consistiriam, literalmente, nos artistas *underground*, assumindo associações com as ideias de marginalidade, radicalismo e também de autenticidade, suas performances adquirindo caráter de resistência.

Também Rocha, Vedana e Barroso (2007) mostram como o controle das sonoridades liga-se ao incentivo ou repressão de formas de socialidade, estando diretamente ligado à regulamentação pelo poder público do que se pode ou não fazer na cidade. A partir de três etnografias sonoras desenvolvidas em Porto Alegre, as autoras abordam episódios de disputas acústico-territoriais que evidenciam a relação entre o silêncio, o ruído e modos particulares de ser e estar no mundo. No primeiro exemplo etnográfico trazido pelas autoras, fica evidente como a repressão às práticas de Batuque articula-se centralmente por meio de queixas sobre os sons dos rituais, que devem ser executados a céu aberto. Em seu segundo exemplo, as autoras tratam de como o deslocamento do mercado de rua do Largo Zumbi dos Palmares, no bairro Cidade Baixa, liga-se a um ideal de higienização da cidade, segundo o qual comércios populares são representados como caóticos, poluídos, violentos, seus sons e formas de socialidade não combinando com uma concepção de crescimento urbano ligada à construção de arranha-céus e hotéis luxuosos. Em seu terceiro exemplo, as autoras tratam do episódio, igualmente marcado pelo ideal de higienização, de construção de um *Centro Popular de Compras* para abrigar os camelôs na Rua Voluntários da Pátria, que transformaria radicalmente a *paisagem sonora*, antes constituída pelo som de vendedores, ônibus e das pessoas por ali transitando. Assim, Rocha, Vedana e Barroso fazem notar como esses episódios distinguem-se pela adesão aos valores de "privacidade, proteção ao patrimônio, liberdade e isolamento" (2007, p. 10) característicos do individualismo moderno sendo determinados também pelo medo do outro.

É importante ter em vista, todavia, que o próprio Schafer (2001) faz notar como as *paisagens sonoras* são constituídas por relações de poder. Tratando de formas de exploração típicas do mundo capitalista, Schafer aponta como práticas sociais exploratórias também implicam em abusos no plano sonoro. Pautada pela relação entre volumes éticos de som e poder, Schafer propõe a noção de *ruído sagrado*, que consistiria em qualquer "som prodigioso" e "livre da proscrição social" (Schafer, 2001, p. 368), ligado a forças divinas. O exemplo mais paradigmático seria o da transferência do poder divino para os sinos da igreja

católica e do órgão de tubo. Contudo, segundo o autor, após a Revolução Industrial, o *ruído sagrado* passaria ao mundo profano, os industriais assumindo o poder de fazer ruído. Assim, conforme Schafer, "ter o ruído sagrado não é simplesmente fazer o ruído mais forte, ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura" (2001, p. 114) e o autor conclui: "Onde quer que o ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder" (2001, p. 114).

Legitimidade para soar, deter ou não o direito e o reconhecimento para produzir sons, limites para a constituição de territórios sonoros e suas relações com territórios simbólicos de pertencimento e exclusão, apropriações do espaço geográfico e suas relações com o alcance de determinados sons são questões centrais na configuração das paisagens sonoras. Contudo, as sonoridades constituintes e constitutivas de regimes de poder e o estabelecimento de volumes éticos nem sempre obedecem escalas quantitativas. Conforme faz notar Schafer (2001), diferentemente das legislações modernas, que fixam limites em decibéis para todos os sons, as primeiras legislações que visavam o abatimento do ruído eram qualitativas e diretamente dirigida para a voz humana, notadamente, das classes sociais mais baixas. Retomando as palavras do autor:

> nenhuma parte da legislação europeia jamais foi dirigida contra o sino da igreja, de longe o mais forte dos sons – se for medido objetivamente - nem contra a igualmente forte máquina que enchia de música as abóbodas internas das igrejas, mantendo a instituição, autoritariamente, como o centro da vida comunitária – até a sua substituição definitiva pela fábrica industrializada (Schafer, 2001, p. 104).

A citação traz a pauta uma questão central à relação entre sonoridade e poder não desenvolvida por Schafer (2001), qual seja a do silenciamento. O autor liga diretamente a manifestação do poder à intensidade sonora, assumindo tom nostálgico acerca dos sons emergentes com a Revolução Industrial, considerando que atualmente o mundo estaria assolado por uma superprodução de sons que faria parte da toxidade dos ambientes de trabalho. Contudo, em seu manifesto pelo silêncio, o autor esquece-se que também o silenciamento é uma forma de exercício de poder, as disputas ocorrendo não apenas entre aqueles capazes de soar mais alto, mas também entre aqueles que podem silenciar.

O sistema penitenciário americano, tal como tratado por Labelle (2010), é um exemplo interessante para o acompanhamento de como relações de poder são exercidas através do controle do som. Articulando uma abordagem foucaultiana, Labelle observa como as prisões são construídas para monitorar, punir e reabilitar o corpo encarcerado, estando ligadas a uma racionalidade mecânica que leva à sujeição omnidisciplinar (Foucault, 1976). Para isso, a

instauração do regime de silêncio seria fundamental, tanto para a separação dos criminosos e da sociedade, quanto dos criminosos entre si, a proibição das conversações funcionando como forma absoluta de vigilância e controle das interações dos prisioneiros. Desta forma, a obrigatoriedade do silêncio acaba assumindo um peso ideológico ligado a regimes de tortura.

O silenciamento como forma de controle não se manifesta apenas na arquitetura das prisões, mas rege também a vida doméstica e as relações cotidianas. Volumes éticos de ruído e silêncio ligam-se a noções de comunidade e ao conceito burguês de privacidade (Labelle, 2010). Utensílios modernos como o aspirador e a máquina de lavar, ou tecnologias sonoras como o rádio, o fonógrafo e a televisão, colocam vizinhos em contato inesperado, levando à implantação de uma série de medidas e negociações em torno do ruído e à constituição da dimensão sonora como palco para o exercício de micropoderes (Foucault, 1979) nas escolhas por quantificar, qualificar e banir determinado som.

Com isso, Labelle problematiza a percepção do ruído como incômodo. Se por um lado o ruído interfere em nossa saúde e na do meio ambiente, ele também registra a vitalidade das esferas culturais e sociais, estando intimamente ligado às particularidades de determinado local. Com isso, a demanda por silêncio remodela as possibilidades de interação social, podendo restringir o encontro com o outro e com a diferença. Em sua propriedade de incomodar, o barulho também abre possibilidades de encontros, chama a atenção e torna o outro visível. Nesse sentido, também o silêncio e o silenciamento podem ser prejudiciais à saúde, uma vez que restringem a emergência de formas de sociabilidade.

Conforme Labelle, som cria espaços de pertencimento e de exclusão, gerando uma relação maior e mais sugestiva do sujeito com o ambiente no qual está imerso. Assim, o som constitui ligações e agrupamentos de forma a acentuar a construção da identidade individual como um projeto relacional, pois o compartilhamento da escuta abre campos de interação constituídos por uma forma de conhecimento que se desloca entre o interior e o exterior dos corpos. Circulando na vida cotidiana, o som serve como meio para transformações sociais e pessoais, desintegrando e reconfigurando o espaço através de seu caráter evanescente. O espaço acústico não é dado ou estável, mas cria a si mesmo, constituindo sua própria estrutura a cada momento. A característica do som de criar associações e conexões reconfigura as distinções entre dentro e fora, entre o privado e o público. Com isso, o espaço acústico está ligado a uma tensão produtiva, uma vez que as redes sonoras não produzem apenas pontos de contato e apropriação, mas desafios e significados.

É fato que o potencial relacional do som é apontado por Schafer (2001), que observa como as paisagens sonoras articulam formas pessoais e grupais de construção da identidade e como o som constitui e reconstitui ambiências, estabelecendo associações. Contudo, o autor não reconhece a constituição de fenômenos sociais e formas de socialidade em ambientes que percebe como ruidosos, descartando a possibilidade da emergência de novas formas de se relacionar e de construir conhecimento sobre a dimensão sonora e mesmo novas noções de pessoa.

Schafer manifesta-se, notadamente, contra as tecnologias de som elétricas, que em sua visão, introduziriam o que trata por esquizofonia[47], ligada ao "empacotamento e estocagem do som" e ao "afastamento dos sons de seus contextos originais" (2001, p. 131). Para o autor, a utilização negligente de dispositivos como o fonógrafo levaria à utilização do som "como analgésico, como distração para disseminar a distração" (p. 141 – 142). Em sua visão, haveria uma inversão na audição, a música passando de figura a fundo.

O amargor de Schafer assume tons adornianos no que concerne à música popular[48], considerada como ligada ao universo da comercialização, supérflua e oposta à concentração, sua amplificação típica sendo uma espécie de "arma letal, impelindo a produção sonora para cima do limiar de dor" (p. 166), não estimulando a sociabilidade e expressando "o desejo de experimentar a individuação [...] a solidão [...] o descompromisso" (p. 142).

Ora, sua visão sobre o individualismo na música popular é exatamente o contrário do que tem sido tratado por abordagens sociológicas e etnografias de práticas musicais, que mostram como adesões a gêneros como o *techno* (Petiau, 2004) ou o rock (Seca, 1988; Jacques, 2007), apontam para a configuração de agrupamentos sociais e de redes de pertencimento, os shows servindo como momentos ritualísticos nos quais o sair de si gerado pela entrega à música é fundamental à socialidade. Nesse sentido, a dimensão sonora é essencial para o estabelecimento do que Maffesoli (2000) trata por comunidades afetuais, ou tribos, que consistem em grupos caracterizados pelo compartilhamento de uma ética e de uma estética específica. A estética é aqui concebida como "a faculdade comum de sentir e experimentar" (p. 105), sendo uma abertura para o outro. Com isso, as formas de solidariedade surgem engendradas pela atração de sensibilidades e a socialização se dá pelos gostos partilhados. As tribos constituem-se a partir de emoções compartilhadas e sentimento coletivo, expressos na moda, na ideologia, no linguajar e, claro, na música.

---

[47] Segundo Schafer (2001), schizo seria o prefixo grego para separar e phone a palavra para voz.
[48] Sobre as críticas de Adorno à música popular e sua relação com as tecnologias do som ver Middleton (1990).

A música extremamente forte em um show de rock não se endereça apenas aos ouvidos e ao intelecto, ela deve alcançar as vísceras, penetrar no corpo inteiro, pele, coração, estômago. Há um impacto táctil da massa sonora no corpo que aponta para sua propriedade de evento social (Jacques, 2007). A presença do corpo humano determina as propriedades que serão assumidas pelo som, a materialidade sônica operando como micro-epistemologia, elementos como a reverberação, a vibração ou a rítmica, abrindo espaços para formas específicas de conhecimento sobre o mundo e sobre o outro (Labelle, 2010).

No que diz respeito ao gênero musical rock, o mais diretamente demonizado por Schafer e seus seguidores (Truax, 1984, p. 38), chamo a atenção para como o ruído do som alto, das distorções de guitarra e da microfonia assume potencia contestatória, apontando para o desejo de rompimento com a ordem estabelecida e racionalizada - musical ou social - e para a mudança, seja ela musical ou social, o que pode ser acompanhado em toda relação histórica desse gênero musical com posturas e visões de mundo questionadoras. Com isso, chegamos ao último ponto sobre a abordagem de Schafer das paisagens sonoras que gostaria de problematizar aqui, qual seja, a falta de uma reflexão aprofundada sobre os significados que podem estar vinculados à ideia de ruído. O ruído – seja o das guitarras distorcidas que demarcam o território simbólico típico da música e da visão de mundo rock, seja o das vozes das classes dominadas adentrando o espaço das classes dominantes – pode estar ligado a processos de inversão da ordem social estabelecida e empoderamento.

Para refletir sobre a noção de ruído, é interessante recuperarmos o pensamento de Lévi-Strauss (2004), que traça uma relação entre a música e o mito. Assim, enquanto a música apontaria para o mito, elemento crucial para a elaboração das escalas de classificação constituintes da ordem social, o ruído representaria o rompimento dessa ordem por meio da introdução de um elemento estranho. Attali faz uma leitura de extremo interesse da questão. Para ele a música funciona como um espelho onde "toda a atividade é refletida definida, gravada e distorcida" (2003, p. 5): "*O código da música simula as regras aceitas da sociedade*" (: 29). Assim, a música é apropriação, controle e reflexo do poder, logo, essencialmente política. Partindo disto, o ruído é percebido como uma fonte de poder que aponta para a mudança dos códigos. Ele cria significados libertando a imaginação do ouvinte para a presença de diversos sentidos.

O ruído constitui-se como distúrbio dentro de um sistema musical ou de comunicação sonora específico. Em outros sistemas, ele pode ser incorporado como matéria criativa com potencialidades significativas e poéticas. O gênero musical rock é paradigmático nesse

sentido uma vez que, desde a década de 1960, o ruído é explorado na construção de timbres, texturas densidades e ambiências sonoras. Contudo, desde a década de 1910, artistas e compositores, a exemplo do italiano Luigi Russolo (1885-1947) e do francês Edgar Varèse (1883-1965), debruçam-se sobre as possibilidades musicais de sons das cidades, eletrônicos e outros sons até então não percebidos como detentores de potencialidades musicais (Santos, 2002).

Note-se, com isso, como mudanças nos cenários musicais apontam para diferentes formas de criar e se apropriar dos sons constituintes das paisagens sonoras. A geografia relacional e espaços de pertencimento e exclusão criados pelo som não são apenas físicos, mas simbólicos. Com isso, a paisagem sonora pode ser compreendida de forma abrangente, dizendo respeito a toda ambiência sonora contemporânea à qual temos acesso e estamos imersos diretamente ou indiretamente, ou seja, a todos os sons e também a toda diversidade musical que nos inunda quando decidimos abrir nossas janelas e ouvidos.

Considerações Finais

O pensamento de Schafer (2001) é fundamental para a reflexão sobre a relação entre ética e estética no ambiente sonoro que nos cerca e sobre como abusos sonoros podem estar relacionados a assimetrias sociais. Todavia, seu pessimismo acerca do crescimento urbano e industrial das sociedades modernas leva o autor a descartar a emergência de formas de socialidade pautadas por novas relações com o mundo das sonoridades. O valor supremo do indivíduo – essa noção de pessoa eminentemente moderna (Maffesoli, 2000) – e de sua privacidade são sempre tomados como o centro do sistema e nunca são postos em questão ou problematizados.

A desconsideração do autor sobre formas emergentes de socialidade, ou mesmo de noções de pessoa e de construção do corpo, fica evidente no tratamento dado pelo autor à música popular e sua relação com volumes sonoros intensos. Enfatizando a manifestação do poder através de relações econômicas, de propaganda e mercado em torno dos dispositivos de reprodução do som, Schafer desconsidera o potencial relacional da música popular, assim como processos criativos de apropriações e ressignificações específicas das tecnologias do som, que apontam para as mais diversas direções, desestabilizando e invertendo relações de poder instituídas. Com isso, o autor trata de poder, mas nunca do empodeiramento que leva à construção de territórios simbólicos. Assim, apesar de considerar a paisagem sonora como antropocêntrica e, portanto, multifacetada, acaba concebendo a escuta como ação passiva e

não reflexiva, não atentando para os mecanismos de identidade e identificação nas escolhas de consumo.

Ainda é importante notar que o autor omite-se sobre a questão de que também o silenciamento é uma forma de exercício de poder e controle, intimamente ligada a processos de legitimação de sujeitos autorizados e desautorizados a produzirem, sons, falas, ruídos ou músicas e a processos de negociação em torno daquilo que será considerado agradável e adequado e daquilo que será indesejado dentro de um sistema sonoro. Nesse sentido, as paisagens sonoras são constituídas pela multiplicidade e pelo movimento entre diferentes forças. Todos nós estamos engajados nesse processo, articulando o som para conquistar territórios acústico-espaciais ou simbólicos e constituir lugares de silêncio ou de pertencimento. Com isso, às vezes somos invadidos ou silenciados, mas às vezes também invadimos e silenciamos.

Referências

ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

FOCAULT, Michel. **Surveiller et punir**. Paris : Gallimard, 1976.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Grall, 1979.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territoires. Sound, culture and everyday life**. Londres ; Nova Deli ; Nova York ; Sydney: Bloomsbury, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

PETIAU, Anne. Une *communication musicale*. Une etude de la pratique collective de la musique techno, à partir d'Alfred Schütz. **Sociétés**. Paris, nº 85, p. 71-81, 2004.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua. São Paulo: EDUC, 2002.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SECA, Jean-Marie. **Vocations rock**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; VEDANA, Viviane; BARROSO, Priscila Farfan. O sentido do trágico na paisagem sonora do mundo urbano contemporâneo. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v.9, n. 19, p. 1-13, 2007.

TRUAX, Barry. **Acoustic communication**. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.

MÚSICA POPULAR INDEPENDENTE NA PARAÍBA: CAMINHOS DA SUSTENTABILIDADE

Uirá de Carvalho Garcia
uira_garcia@yahoo.com.br

Eurides de Souza Santos
euridessantos@gmail.com

Marília Cahino Bezerra
mariliacahinobezerra@gmail.com

Mariana Marcela de Santana Duarte
marianaduartefl@gmail.com

Wagner Santana de Araújo
wagnersantanajiujitsu@hotmail.com

Isabelle Sousa Azevedo
isabellesousazevedo@hotmail.com

Esdras Sarmento
esdras_ufpb@hotmail.com

Katiusca Lamara
katinhajp@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: A música popular independente na Paraíba experimenta um momento de crescimento significativo no que se refere ao número de músicos e bandas, uso de tecnologias digitais, audiência e um mercado cada vez mais aberto e receptivo para a música autoral. O presente texto discute aspectos de uma pesquisa em andamento que investiga as estratégias de sustentabilidade na carreira de músicos da cena independente, no estado da Paraíba. Os principais interlocutores nesse contexto são as bandas "Cabruêra" "Seu Pereira e Coletivo 401" e o músico/DJ "Chico Corrêa". Objetiva-se discutir aspectos relacionados à concepção e produção musical, gestão de carreira; audiência e mercado da música. Trata-se, portanto, de pesquisa qualitativa, cuja metodologia prioriza a observação participante, entrevistas e gravações em áudio e vídeo. A fundamentação teórica dialoga com autores da música popular, etnomusicologia e comunicação.

Palavras-chave: música popular independente, Chico Corrêa, Seu Pereira e Coletivo 401, Cabruêra.

Abstract: The independent popular music in Paraiba experiences a moment of significant growth as regards the number of musicians and bands, use of technology, audience and a market increasingly open and receptive to authorial music. The present paper discusses aspects of ongoing research that investigates sustainability strategies along the career of

popular musicians in the independent musical scene in the state of Paraíba. The research focuses on the career of the bands *Cabruêra, Seu Pereira e Coletivo 401,* as well as the musician *Chico Corrêa* and investigate how these artists address their careers over aspects such as: conception, management and musical production, and also, how they deal with the music industry.

Keywords: Independent popular music, *Chico Corrêa, Seu Pereira e Coletivo 401, Cabruêra.*

Introdução

Desde os anos de 1970, a produção mundial de música tem experimentado mudanças significativas envolvendo o registro, divulgação, distribuição e consumo musical. Tais mudanças afetam as gravadoras e a comunidade musical como todo, e têm sido fundamentais na carreira de músicos da cena autoral independente, uma vez que abrem novas perspectivas de sustentabilidade nesse cenário.

O presente artigo busca compreender características e perspectivas comuns aos músicos e bandas da cena autoral independente. Em particular, investiga os caminhos de sustentabilidade da música independente na Paraíba, com foco na atuação de músicos e bandas locais.

A noção de cena musical permeia as discussões ao longo do texto, como uma forma de abordar a música popular independente na Paraíba dentro de um conceito que é abrangente, flexível, atual e de literatura crescente nos trabalhos acadêmicos.

De acordo com Sá, "a noção de cena musical tornou-se uma flexível categoria [...] para lidar com diferentes expressões das redes musicais que se espalham pelo tecido urbano e que lidam com a multiplicidade de informações, com o dinamismo dos laços afetivos e com as múltiplas alianças construídas em torno da música (2013, p. 27); As cenas musicais podem ser pensadas como "conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem" (Straw, 2013, p.12), podendo ser distinguidas de acordo com a sua localização, gênero da produção cultural ou atividade social. (*idem, ibidem)*. Também, "a noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais" (Sá e Janotti 2013, p.5).

Por sua vez, a ideia de sustentabilidade musical à qual nos reportamos no presente texto, se coloca como metáfora da noção de sustentabilidade própria dos estudos ecológicos e em desenvolvimento na ecologia da música (Titon, 2009; 2013; Schippers, Grant, 2016). Para além do conceito antropológico do estudo da "música como cultura" a ecologia da música defende o estudo da música como parte de um "amplo ambiente – conceitual, físico e

mediado –, de ações e valores, recursos e regulamentos, indivíduos e comunidades, poder e hegemonia, mercados e mídia (Schippers *apud* Seeger, 2016, p. ix)[49]. De acordo com Schippers,

> Embora a ideia de 'arte pela arte' – que música é algo em si, sem referência ao seu ambiente – continue a ter um apelo romântico, gêneros musicais e estilos, na verdade, todos comprovadamente dependem fortemente, para a sua sobrevivência, da interação com os indivíduos, governos, políticas, construções, financiamentos, educação, imprensa, boa vontade, reputação, [tecnologia] e muitos outros fatores. Cada prática musical tem uma série de forças animadas e inanimadas trabalhando nela [...]. Essas forças podem ser abordadas como um sistema complexo e integrado de um ponto de vista ecológico (2016, p. 4).[50]

O modelo ecológico – também abrangente, flexível, atual – tem enriquecido trabalhos da etnomusicologia contemporânea e nos ajuda, no presente trabalho, a pensar a música popular independente na Paraíba como recurso biológico-humano-cultural sempre renovável, que cresce e se desenvolve 'a partir' das condições, também renováveis e recriáveis, do seu *habitat*.

Historicamente, os músicos paraibanos (e nordestinos) que queriam seguir carreira dependeram da indústria musical localizada no eixo Rio-São Paulo para conquistar valoração e comercialização das suas produções, consequentemente, para obter sustento financeiro[51]. Em paralelo a esse universo dominado pelas chamadas *majors* e, mais tarde pelas *indies* localizadas no centro-sul, a cena local se constituiu da primazia das bandas *covers* sobre a música autoral.

Na João Pessoa dos anos 60/70, as bandas de música popular tinham os clubes, casas de show, bares e restaurantes como principais locais de apresentação, onde tocavam os sucessos da Jovem Guarda e do rock internacional. Nesses espaços, incluíam, vez por outra, músicas autorais no repertório. Participaram dessas bandas alguns artistas que fizeram carreira

---

[49] The important thing to study to understand how musical cultures are sustained is not primarily the structures of their sounds but rather the way the traditions are part of a larger conceptual, physical, and mediated environment of actions and values, resources and regulations, individuals and communities, power and hegemony, and markets and media (Schippers *apud* Seeger, 2016, p. ix).

[50] We have also come a long way in understanding how music works in its environment. While the idea of 'art for art's sake' – that music is something in itself without reference to its environment – continues to have a romantic appeal, music genres and styles in fact all demonstrably heavily depend for their survival on interaction with individuals, governments, policies, buildings, funding, education, press, goodwill, reputation, and many other factors. Each music practice has a number of animate and inanimate forces working on it […] these forces can be approached as a complex, integrated system from an ecological viewpoint (2016, p. 4).

[51] Alguns exemplos são: Zé Ramalho: CBS-Sony Music, 1978-1987; Columbia-Sony Music, 1992; BMG, 1996-2003; Sony-BMG, 2007. Elba Ramalho: CBS-Sony Music 1979-1981; Ariola/Barclay/Polygram/Universal Music, 1982-1995; BMG, 1996-2005; Biscoito Fino: 2009-2010. Vital Farias: Polygram/CBS, 1978-1985; Chico César: Universal: 1996; EMI, 2008. Todos esses artistas trabalham hoje como músicos independentes.

em âmbito nacional, a exemplo de Zé Ramalho[52] e Vital Farias.

No começo dos anos de 1980, artistas locais criaram o Musiclube da Paraíba, um movimento de artistas paraibanos com o objetivo de promover mudanças conceituais na produção artística e melhorar o panorama da cena artística/musical em João Pessoa. Uma das características do Musiclube da Paraíba foi a produção desvinculada do mercado fonográfico nacional.

> O Musiclube da Paraíba, fundado em 1981 em João Pessoa, foi um dos movimentos mais importantes para a música do Estado. Era um coletivo de músicos e poetas que se juntaram com o objetivo de criar, estimular a criação e divulgar a criação local, como forma de fortalecer a cena. As principais mentes por trás de sua criação são nomes como Pedro Osmar, Paulo Ró, Adeildo Vieira, Totonho, Chico César, Escurinho.[53]

Paralelo à produção do Musiclube da Paraíba, destaca-se o trabalho da banda autoral de pop-rock "Limousine 58", formada em 1985 por músicos locais, que lançou um disco profissional, através de um estúdio de Recife, e que conseguiu alcançar sucesso de vendas[54] no comércio local, e suas músicas são ainda tocadas nas rádios locais.

Nos últimos anos, o uso de novas tecnologias para produção, divulgação e distribuição e consumo, e o acesso às políticas públicas de cultura caracterizam-se como estratégias de sustentação da carreira de músicos e bandas independentes. Junto com os fatores acima citados, a velha e efetiva cooperação entre artistas/parceiros, que realizam entre si algumas etapas dos processos de produção, tem contribuído para diminuir despesas financeiras e encurtar os caminhos para a concretização de projetos musicais.

A música popular independente na João Pessoa atual experimenta um momento de crescimento significativo no que se refere ao número de músicos, bandas e audiência e conta com um mercado cada vez mais aberto e receptivo. Colocamos como foco da presente discussão o trabalho das bandas "Cabruêra", "Seu Pereira e Coletivo 401", bem como o trabalho do músico/DJ Chico Corrêa. Como se trata de pesquisa em andamento, a escolha dos músicos para essa primeira fase se baseou em critérios tais como: destaque no cenário local, proximidade de estilos musicais e disponibilidade para as entrevistas.

---

[52] Zé Ramalho incluiu a canção "Chegou ao fim" no repertório da banda "Os Quatro Loucos", da qual era solista e guitarrista.

[53] http://musicadaparaiba.blogspot.com.br/search/label/Musiclube%20da%20Para%C3%ADba. Em 1982, o "Musiclube da Paraíba" lançou o álbum duplo, "*Música da Paraíba Hoje*", com a participação de músicos e bandas paraibanas.

[54] A banda alcançou o terceiro lugar de vendas na Mesbla, loja de referência nos anos 80/90.

A *Banda Cabruêra*[55], criada em 1998 por estudantes UFPB, campus de Campina Grande, conta com notável currículo em participação em eventos nacionais e internacionais. Os integrantes atuais são: Arthur Pessoa (violão, voz e escaleta), Edy Gonzaga (baixo), Leo Marinho (guitarra) e Pablo Ramires (bateria). No repertório dos shows o grupo sempre inclui faixas dos 5 discos já lançados, mesclando músicas conhecidas do público às novas composições. Um perfil de destaque da Cabruêra tem sido o trabalho com trilhas sonoras.

Seu Pereira e Coletivo 401. Banda criada em 2009 pelos músicos Jonathas Falcão Pereira - Seu Pereira (composição, vocal e violão), Thiago Sombra (baixo), Victorama (bateria), Chico Corrêa (guitarra, produção musical, DJ). Esses músicos se mantêm como corpo principal da banda ao lado de outros músicos convidados (metais). Em sua página *online* a banda define sua música como "samba rock nervoso". O nome "Seu Pereira e Coletivo 401" faz alusão ao ônibus coletivo que passa no bairro do líder Jonathas Falcão Pereira, mas refere-se principalmente ao trabalho em coletividade como *modus operandi* do grupo.

Chico Corrêa[56]*:* Músico guitarrista, DJ e líder da banda "Chico Corrêa e Eletronic Band". Desenvolve experiências musicais "a partir do uso de fragmentos sampleados de seus trabalhos, *remixes* e diversas fontes sonoras pesquisadas e reorganizadas através de *samplers, drum machines*, efeitos sonoros e interações com artistas convidados[57]". Participa de projetos locais e internacionais e tem um disco gravado, intitulado "Chico Corrêa & Eletronic Band", lançado em 2006.

Música popular independente

Ao tocarmos na temática música independente, logo somos remetidos ao surgimento da contracultura, à construção de alternativas para a quebra da hegemonia da indústria fonográfica, à evolução das tecnologias de comunicação e consequentemente à maior possibilidade de circulação de informações não necessariamente submetidas às grandes gravadoras e empresas de publicidade. A música independente tem sido definida pela separação entre as chamadas empresas *majors* e as *indies*. Para Cardoso Filho e Janotti Jr.,

> O fator que permite uma diferenciação mais clara de ambos é o grau de distanciamento entre condições de produção e reconhecimento identificados no produto, pois uma boa parcela do que é chamado independente ou *underground* no

[55] Cabruêra: termo derivado da palavra cabroeira que significa rebanho de cabras. Termo próprio do cangaço que designa agrupamento humano.
[56] Esmeraldo Marques Pergentino Filho.
[57] http://tnb.art.br/rede/chicocorrea.

> terreno musical está diretamente relacionado a uma aproximação entre suas condições de produção e reconhecimento, ao passo que o *mainstream* se caracteriza por possuir uma exacerbada distância entre essas condições (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR., 2006, p. 10).

No entanto, a noção de música independente longe de apontar para uma oposição total às chamadas "*majors*", refere-se às diferenciadas formas de coexistência no mercado nacional e internacional da música. De acordo com Hesmondhalgh,

> Essas [empresas] gigantes têm coexistido ao lado de um grande número de independentes, que são muito variadas em seu tamanho, operação e motivações. [As *indies*] incluem empresas substanciais, mas de propriedade privada (ou seja, não cotadas em bolsas de valores) que competem com as principais empresas, mas também, muitas vezes, co-existem com elas, entrando em empreendimentos conjuntos de vários tipos (1996, *apud* HESMONDHALGH; MEIER, 2015, p. 1)[58].

Ainda segundo Hesmondhalgh e Meier, "a digitalização e a internet, amplamente aclamadas como produzindo novas formas de autonomia no fazer musical profissional, também criaram novas formas de dependência" (HESMONDHALGH; MEIER, 2015, p.1)[59].

Gravadoras, bandas, músicos e audiência convergem e divergem em seus modos de pensar e fazer. Assim como a noção de *major* não determina um universo de práticas indiferenciadas (SHUKER, 2001), a cena independente se constitui da diversidade de práticas discerníveis em seus processos e contextos.

Entre as bandas escolhidas para o presente estudo, uma das convergências conceituais tem sido a valorização dos gêneros musicais nordestinos (forró, baião, coco, xote, frevo, entre outros) como identidade cultural e base do fazer musical. Tais gêneros são "fundidos" aos gêneros nacionais como o samba e internacionais como o *rock*, o *raggae*, o *funk*[60]. A escolha dos gêneros musicais, (com ênfase para os regionais) revelam estratégias que informam os modos de organização, os processos criativos e as percepções da audiência (NEGUS, 2004).

Longe da dependência total das gravadoras *indies,* as bandas independentes em estudo se caracterizam pela autogestão dos negócios, dentro do que se entende pelo conceito de DIY (do it yourself), faça você mesmo. Nessa perspectiva, o trabalho dessas bandas tem sido caracterizado pelas parcerias e coletividade, com base no que eles denominam de "*brodagem*", gíria que traduz o trabalho de parceria no qual os próprios artistas dão conta de

---

[58] "These behemoths have co-existed alongside a massive number of independents, which are highly varied in their size, operation and motivations. They include substantial but privately owned companies (i.e., not listed on stock exchanges) that both compete with the majors, yet also often co-exist with them, entering into joint ventures of various kinds (Hesmondhalgh, 1996).

[59] 11 "We argue that digitalization and the internet, widely hailed as producing new forms of autonomy in professional music making, have also created new modes of dependence" (Hesmondhalgh; Meier, 2015, p.1).

[60] Considerando as variações e ressignificações desses gêneros.

parte dos processos de preparação, produção, divulgação e distribuição. Assim, reduzem gastos financeiros e tempo. Na *brodagem*, os músicos se alternam participando das produções uns dos outros e transformando a participação em moeda de troca.

As parcerias com empresas e gravadoras "*indies*" constituem também caminhos para sustentabilidade, no entanto, a dificuldade com o financiamento revela-se um problema enfrentado por músicos ao redor do mundo.

> Como apontado por Damian Kulash, o vocalista da banda independente OK Go e um campeão de novos modelos de negócios disponíveis para artistas independentes [...], 'uma parte da antiga indústria de gravação que ninguém parece saber como substituir é o banco .... Mesmo que haja modelos mais recentes e mais eficientes para a distribuição e promoção na era digital, não há muitos novos modelos para o investimento' (Kulash 2010 *Apud* Hesmondhalgh; Meier, 2015, p. 8)[61].

As dificuldades com financiamentos não são diferentes para os músicos e bandas aqui investigados. Além das apresentações pagas e comercialização física e virtual das produções, um caminho que tem contribuído para diminuir as dificuldades com financiamentos tem sido a captação de recursos através dos editais públicos. Parte significativa da produção, circulação e comercialização da música independente na Paraíba tem sido financiada com base na "Lei Federal de Incentivo à Cultura" (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), seja através de editais locais ou nacionais[62]. Os editais públicos são responsáveis também pelas participações em eventos de grande e pequeno porte (festivais, feiras, etc.), pela locação de estúdios para ensaio e gravação e pelo pagamento de serviços.

Um fator chave para o desenvolvimento e sustentabilidade da música independente tem sido o uso das novas tecnologias digitais para a produção, distribuição, divulgação e comercialização. O uso de *homestudios*, para criação; disponibilização de músicas para *download;* manutenção de *blogs* de fãs, utilização de ferramentas para captação de recursos e para monetização das músicas em plataformas digitais, constituem algumas dessas tecnologias para música.

Da mesma forma, o acesso aos *notebooks* e telefones móveis caracterizam o perfil das

---

[61] As pointed out by Damian Kulash, the lead singer of independent band OK Go (formerly signed to EMI) and a champion of new business models available to independent and unsigned artists, "one part of the old record industry that no one seems to know how to replace [is] the bank…. Even if there are newer, more efficient models for distribution and promotion in the digital era, there aren't many new models for startup investment" (kulash 2010 *apud* Hesmondhalgh; Meier, 2015, p. 8).

[62] Álbum CD: "Seu Pereira e Coletivo 401", (2010), financiado pelo FMC - Fundo Municipal de Cultura de João Pessoa; DVD "Cabruêra", financiado pelo Rumos Itaú Cultural, (2005), "CD, Sons da Paraíba", (2006), financiado pelo FIC, Fundo de Incentivo à Cultura do Estado da Paraíba; Chico Corrêa & Eletronic Band" (2006), financiado pelo FIC, Fundo de Incentivo à Cultura do Estado da Paraíba.

novas audiências, que também são diversas, discerníveis e influem diretamente a produção musical. Desde o surgimento da rede mundial de computadores nos anos de 1960, novos paradigmas de consumo têm surgido com o aperfeiçoamento dos serviços e capacidade de maior transmissão de dados. No entanto, a facilidade de acesso aos conteúdos da internet, entre o final dos anos de 1990 e começo dos anos 2000, permitindo gratuitamente e sem regulação o *download* e armazenamentos de conteúdos, também abriu portas para a pirataria e a ilegalidade, dificultando as possibilidades de ganho por parte dos artistas.

Nos últimos dez anos, novos modos de expor conteúdos multimídias ao consumidor têm se consolidado. A partir de 2008, o *streaming* (transmissão em tempo real) começa a ter força com o s*potify, e*stabelecendo um novo comportamento de consumo. O *spotify,* é um serviço de comercialização de música com restrições de direitos digitais. Outros serviços comerciais surgiram na sequência: *itunes, deezer, bandcamp, reverbnation*. A partir de então, o consumidor passou a comprar suas músicas, ouvir em tempo real, organizar e também compartilhar *playlists.* Estes serviços são oferecidos também de forma gratuita, com a imposição dos anúncios qual uma estação de rádio, mas com músicas escolhidas pelo usuário, seja em computadores, *smartphones* ou *tablets*. A renda das empresas vem da soma de usuários pagos e dos anúncios na sua plataforma. Parte desse montante vai para os artistas, de acordo com o volume de música transmitido.

Esmeraldo Pergentino afirma que,

> Os novos comportamentos de consumo de mídia, antigamente baseados no *download*, hoje em tempo real (*streaming*) abrem novas frentes de mercado para o músico independente. Se antigamente as pessoas buscavam baixar, gerenciar e armazenar arquivos de mp3, na sua maioria de maneira gratuita e ilegal, hoje estão habituados com a praticidade do *streaming*. Seja em contas gratuitas ou assinaturas, agora é gerado rendimento para o artista (Pergentino Filho, 2016).

Para Pergentino, enquanto músicos famosos veem os serviços de *streaming* com certa insatisfação, os músicos independentes encontram melhores possibilidades de rendimento e divulgação.

> O rendimento através dos serviços de *streaming* tem gerado polêmicas entre artistas famosos, que julgam o resultado muito aquém do que estavam habituados a receber nos seus trabalhos com vendas de disco físico e demais direitos autorais. Tais artistas creditam a queda de vendas de discos e *downloads* pagos aos serviços de *streaming*. Contudo, para artistas independentes, é a oportunidade de estar no mesmo espaço de difusão que grandes nomes mundiais, popularizando seus lançamentos com o público e obtendo rendimentos de acordo com seu alcance na rede. É comum o consumidor de música divulgar o que está ouvindo com demais pessoas, através das redes sociais ou criando *playlists* de suas músicas favoritas. Cabe ao artista fazer valer sua divulgação perante seu público consumidor (Pergentino Filho, 2016).

Os serviços digitais para comercialização de música são também avaliados positivamente pela *Ipsos*[63], empresa internacional de pesquisa de mercado; e pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI)[64].

> Uma das características principais da música digital hoje é o alto nível de conhecimento e envolvimento dos consumidores em serviços digitais. As gravadoras estão licenciando uma gama diversificada de serviços, atendendo com sucesso às diferentes preferências dos consumidores. Isto é ilustrado na pesquisa realizada pela Ipsos em 13 mercados principais de música. [...] Os resultados também identificam uma série de razões pelas quais os consumidores escolhem diferentes serviços. Usuários citaram uma melhor qualidade de som (20%) e facilidade de uso (22%) como algumas das principais razões para utilizar o serviço de *download* de lojas. Confiança nos prestadores de serviços (32%) e segurança/facilidade de pagamento (31%) foram outras razões fundamentais para as pessoas que usam *download* de lojas.

Entre as ferramentas digitais utilizadas pelas bandas Cabruêra, Seu Pereira e Coletivo 401 e pelo músico Chico Corrêa estão: a utilização de *homestudios* para criação; disponibilização das músicas para *download* no *facebook* e *youtube*; manutenção de *blogs* de fãs e *e-mails;* utilização de ferramentas como *one rpm* para monetizar suas músicas em plataformas como, *iTunes*, *deezer*, *spotify, band camp,* e *reverbnation;* também o *pay pall* para receber os pagamentos. E as últimas produções têm sido realizadas também através do sítio *catarse*, que é uma plataforma de financiamento coletivo com base no conceito de *crowdfunding* (financiamento de multidão).

Considerações finais

Como nos demais campos do trabalho criativo, a atuação na cena da música popular independente demanda múltiplas estratégias artístico-empreendedoras que garantam a construção de uma carreira sustentável. Além das apresentações pagas em casas de *shows*, os músicos estudados utilizam-se das diversas tecnologias digitais para produção, divulgação, distribuição e comercialização de música. A autogestão e o sistema de trabalho coletivo e em parceria, sem dúvidas, permite o barateamento dos serviços. Por sua vez, o acesso aos editais públicos para captação de recursos tem correspondido à parte significante dos financiamentos.

A resposta da audiência paraibana, fazendo *downloads*, participando ativamente de *shows*, cantando as músicas, postando mensagens na *web* para e sobre as bandas e músicos,

---

[63] "*Ipsos* é a terceira maior empresa de pesquisa e de inteligência de mercado do mundo. Fundada na França em 1975, a *Ipsos* conta hoje com 16.000 funcionários e está presente em 87 países". Cf. http://www.ipsos.com.br/. Acesso em 04 de abril de 2016.

[64] International Federation of the Phonographic Industry - IFPI. Cf. http://www.ifpi.org/consumer-research.php. Acesso em 04 de abril de 2016.

representa aspectos peculiares de uma nova audiência que é participativa distinta e que se distancia daquela de anos atrás que só dava atenção às bandas *covers* e à música *mainstream*.

No entanto, enquanto é possível descrever as estratégias de sustentabilidade que têm mantido músicos e bandas no mercado ao longo desses anos, o trabalho profissional como músico independente não tem sido o suficiente para dar conta do sustento financeiro pessoal e familiar. A maioria dos músicos investigados desenvolve outras atividades (professor de música, designer gráfico, entre outros) para complementar suas rendas. Todos eles fazem música profissionalmente, principalmente, por prazer e por acreditar nesse trabalho. As influências e apelos dos mercados do eixo Rio-São Paulo e dos mercados internacionais permanecem como possibilidade, realidade e sonho entre outras possibilidades, realidades e sonhos que despontam a cada dia em João Pessoa e na Paraíba.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR., Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: *Comunicação e música popular massiva*. J. Freire Filho e J. Janotti Junior (orgs.). Salvador: EdUFBA, 2006.

HESMONDHALGH, David; MEIER, Leslie M. Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism. In: BENNETT, James; STRANGE Nikki. (Eds.), *Media Independence*. Abingdon and New York: Routledge, 2015.

NEGUS Keith. *Music genres and corporate cultures*. London: Routledge, 2004.

PEREIRA, Jonathas Falcão. Depoimento. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB. Março de 2016.

PERGENTINO FILHO, Esmeraldo Marques. Depoimento. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB. Março de 2016.

_____. As novas possibilidades de trabalho musical através da Internet. Artigo não publicado. João Pessoa, 2016.

RAMIRES, Pablo. Depoimento. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB. Fevereiro de 2016.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013. Coleção comunicações e culturas.

SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013. Coleção comunicações e culturas.

SCHIPPERS, Huib. Sound futures: exploring the ecology of music sustainability. In: SCHIPPERS, Huib; GRANT, Catherine. *Sustainable Futures for music cultures*: an ecological perspective. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 1-17.

SEEGER, A. Foreword. In: SCHIPPERS, Huib; GRANT, Catherine. *Sustainable Futures for music cultures*: an ecological perspective. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 1-17.

SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. London: Routledge, 2001.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.

TITON, Jeff Todd. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint." *World of Music* 51.1 (2009): 119–137.

Representações corporais no mundo contemporâneo: atravessamentos étnicos e de gênero nas rodas de *copla andina* no norte Argentino e de capoeira angola no Brasil

Veronica Daniela Navarro

Resumo: O seguinte trabalho forma parte da pesquisa etnográfica que venho realizando como mulher, Argentina, filha da *Abya Yala*, dançarina, participante do Grupo *Nzinga de Capoeira Angola* e aluna do Mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia. No intento de articular ciências sociais, processos criativos, docência, o ser aprendiz, professora, é que pretendo deixar aqui plasmadas minhas reflexões, questionamentos, dúvidas, experiências e leituras sobre o trânsito Argentina-Brasil que me trouxe aqui. Intento identificar e analisar o espaço da roda dentro das performances populares como dispositivo motivador de novas possibilidades corporais inspiradas e representadas através dos fundamentos e cosmogonias afro-ameríndias. Identifico atravessamentos de gênero e suas afetações nas corporeidades, especificamente nas rodas da capoeira "o feminismo angolero" termo criado no interior da própria roda pesquisada (Grupo Nzinga de Capoeira Angola). O estudo pretende visibilizar os aportes das culturas afro-ameríndias para os estudos de corpo e revalorizar as performances populares como espaço privilegiado das artes na *Abya Yala*, fazendo análises das duas performances de maneira separada, porém complementarias, atenta aos processos de colonização e globalização posterior de ambos os países nos quais se insere a pesquisa (Brasil e Argentina).

Palavras-chave: Roda; gênero; etnia.

Abstract: The following work is part of the ethnographic research that I have been doing as a woman, Argentina, daughter of Abya Yala, dancer, participant of the Nzinga Group of Capoeira Angola, and student of the Master in Dance at the Federal University of Bahia. In the attempt to articulate social sciences, creative processes, teaching, being an apprentice, teacher, is that I intend to leave here reflected my reflections, questions, doubts, experiences and readings about the Argentina-Brazil transit that puts me here today. I try to identify and analyze wheel space within popular performances as a motivating device for new bodily possibilities inspired and represented through Afro-Amerindian foundations and cosmogonies. I identify gender crossings, and their affections in corporeities, specifically on the wheels of the capoeira "feminismo angolero" term created inside the searched wheel itself (Nzinga Group of Capoeira Angola). The study intends to make visible the contributions of the Afro-Amerindian cultures to the body studies and to revalue the popular performances as the privileged space of the arts in Abya Yala, analyzing the two performances in a separate but complementary way, attentive to the processes of colonization and globalization of both Countries in which the research is inserted (Brazil and Argentina).

Keywords: Wheel; genre; Ethnicity.

A ferida colonial e a resistência popular

Novos olhares para nossa *Abya Yala*[65] implicaria uma mudança significativa na escala de valores dos conhecimentos e saberes sobre a realidade social. A autora Chimamanda Adichie (2013), no discurso "o perigo de uma história única", chama atenção sobre como o discurso imposto pelos poderes hegemônicos se nos apresentam como única possibilidade de ver a realidade. Ela nos convida a relativizar nossos olhares, perspectivas, preconceitos para deixar entrar outras histórias, outras formas de existir desde outras lógicas diferentes das apresentadas pelos centros de poder (Europa, Estados Unidos), desde a perspectiva dos próprios protagonistas.

As construções da ideia de identidade na Abya Yala têm a marca dos processos de colonização e de globalização posterior: os processos étnicos raciais e de gênero no interior das suas práticas. A codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi instaurada pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia.

Anibal Quijano pensa as novas identidades históricas produzidas sobre a ideia de raça, onde a dominante (os brancos europeus) impôs o mesmo critério de classificação social a toda a população mundial em escala global, forjando novas identidades históricas e sociais: amarelos e azeitonados (ou oliváceos) somaram-se a brancos, índios, negros e mestiços. (Quijano, 2005, p. 1). Junto com a raça a dominação colonial traz as diferenças de gênero, traduzida no patriarcado, ainda que o autor não desenvolva esse ponto, o considero fundante e determinante na dominação colonial.

A Modernidade e sua era das luzes traz consigo a ideia de corpo-dança-música-artes visuais desde uma lógica do corpo branco europeu trasladado nas colônias, colocando as expressões populares afro-ameríndias (tais como batuques) como folclóricas, brincadeiras de negros, ressaltando o caráter grotesco e engraçado das práticas e colocando-as no lugar de não conhecimento, de não saber, desvalorizando-as, tomando-as e reinventando-as como novas ideias modernizadoras.

A diversidade presente em nosso continente, como marca constitutiva da identidade

[65] Este nome é dado ao continente americano pelo povo Kuna antes da chegada dos europeus. As pessoas são originalmente de montanhas de Darien, no norte da Colômbia. E hoje habita a região sul do Panamá e norte da Colômbia. Uma região Kuna da Colômbia são conhecidos como Tule-Kuna.

latino-americana e os novos trânsitos que traz a globalização, gera novas identificações, superando o termo de identidade. Rodolfo Kusch, antropólogo Argentino, aponta a identificação cultural através da explicação do termo "ser e estar", eu sou onde estou, apresentando essa identificação como uma perspectiva de vida, como uma visão de mundo. À esta perspectiva, o autor chama de "Consciência mestiça", apesar das questões de racismo que o termo mestiço produziu historicamente (sobretudo no contexto brasileiro com seu mito da democracia racial), este termo aparece em Kusch no sentido descolonizador do pensamento e das práticas que permite nos percebermos como filhos da nossa *Abya Yala*, pensando na gravitação do chão, do ser e estar no aqui e agora. Descolonização do pensamento e das práticas para emergir outras possibilidades de mundo onde a diversidade tenha o lugar necessário para fazer emergir os corpos invisibilizados, marginalizados e explorados, com as filosofias próprias do espaço habitado. Aqui é o lugar das performances populares, como espaços de expressão, resistência e memória coletiva.

Por performance popular tomo o conceito do autor Zeca Ligiéro, ele a entende como uma combinação de elementos como dança, canto, música, figurino e espaço agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro. (Ligiéro, 2011, p. 107). O autor estabelece o conceito de motriz como força implícita do que se move e de quem se move nas performances populares afro-ameríndias, conceito que diz muito para as identificações corporais com a cultura banto[66] e Aymara[67]/Coya[68] do trabalho aqui apresentado.

A mandinga de angola na roda do grupo Nzinga

A capoeira angola está presente hoje em 150 países do mundo e em inumeráveis teses e dissertações de universidade prestigiosas. Sua existência é produto da resistência do povo negro, marginalizado, pobre, perseguido e humilhado do Brasil. O que era visto como coisa de vagabundo, hoje transpassa as classes sociais, as origens étnico-raciais, o gênero masculino, sendo recentemente reconhecida como patrimônio da humanidade. Luta,

---

[66] Os bantos formam um grupo étnico africano que habitam a região da África ao sul do Deserto do Saara. A maioria dos mais de 300 subgrupos étnicos é formada por agricultores, que vivem também da pesca e da caça. Estes subgrupos possuem em comum a família linguística banta.

[67] Aimará ou Aimara é o nome de um povo, estabelecido desde a Era pré-colombiana no sul do Peru, na Bolívia, na Argentina e no Chile.

[68] Ser Coya vêm da Palavra QOLLASUYU una das regiões do grande Tawantinsuyo, que se iniciava no centro denominado Cusco. Da aí todo o território atual do altiplano da Bolívia, Norte do Chile e noroeste Argentino se denominava Qollasuyo e seus habitantes eram os Qollas.Com o passar do tempo convertia-se em COYA. (Qolla).

resistência e contra hegemonia, são palavras que escuto reiteradamente na voz de minhas mestras e meu mestre enquanto falam sobre a importância de considerar os fundamentos da capoeira angola enquanto prática libertária. Faço parte do grupo Nzinga há pouco tempo, se comparado com a trajetória do grupo que leva 21 anos de existência, o conheci em 2010 e fiz visitas esporádicas até minha inserção ativa no ano 2015, quando decidi morar em Salvador.

O grupo desenvolve-se através da liderança das Mestras Janja e Paulinha e do Mestre Poloca. Chamo atenção para as mestras de capoeira, pois apesar da existência histórica de mulheres capoeiristas, sua trajetória se destaca em um mundo eminentemente masculino e machista como o da capoeira. O Nzinga também conta com a guia espiritual do sacerdote Tata Mutá Imê do terreiro "Da casa dos olhos de tempo" nação angolão Paquetan e o mestre da cultura popular Tião Carvalho, do Maranhão radicado em São Paulo. Assim o Nzinga reivindica e cultua os fundamentos da cultura banto como constitutivos da capoeira Angola como também os atravessamentos de gênero definido como "feminismo angolero". Nesses cruzamentos é que as corporeidades transitam nas rodas através das identificações culturais dentro da performance popular. A capoeira angola, como seu nome indica tem uma origem banto, porquanto contém os fundamentos de como os povos bantos vêm o mundo. O autor Kimbwandende Kia Bunseki FuKiau (2007) fez aportes muitos significativos para entender a cultura banto, sendo uma das referências mais contundentes para muitos estudos sobre o tema.

O conceito de Corpo sagrado aparece na ideia do autor como mundo natural sagrado e os indivíduos como parte constitutiva de esse mundo. Para essa ideia nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias primas tiradas do mundo natural sagrado. Dentro da roda o jogo da capoeira angola aparece fundando no respeito e cuidado pelo corpo das (os) jogadoras (es). Durante o trabalho de campo e nos jogos praticados dentro das rodas do Nzinga, Bruna aluna com mais tempo dentro do grupo, me diz "você tem que fechar mais o corpo, não deixe ninguém entrar, para te derrubar", fazendo alusão a cuidar as partes do corpo que deixo em aberto para que o parceiro (a) marque um golpe ou um movimento. Ou quando a mestra Janja, durante uma conversa diz "meu corpo não é palco para outro se mostrar", expressando uma preocupação para um jogo cuidadoso com o corpo sagrado próprio e do parceiro/a e atenta também a questões de gênero.

A religiosidade aparece dentro das rodas como parte do fundamento banto, ainda que tenha pessoas no grupo que não tenham ligação direta com candomblé[69]. Vários participantes do grupo, começando pelo mestre e mestras são filhas e filhos espirituais da casa, alguns com

[69] Festa religiosa afro-brasileira onde se cultuam os orixás, Nkisis, Caboclos e vodus.

certo grau de responsabilidade maior, pelo tempo e função determinada. Isto é permeável nas corporeidades no momento da atuação dos participantes na roda, através das simbolizações dos corpos, nas movimentações como também das estéticas. Por exemplo, na relação que se estabelece entre a música aos Nkisis[70], que a bateria da roda toca e canta, e as corporeidades, fazendo reverências no momento de nomeá-las e nomeá-los (diferenciando aqui Nkisis femininos e masculinos no mundo do candomblé). No momento do jogo na roda, principalmente das mulheres, se apela a cantos para a Nkisi Matamba ou Santa Barbara (santa católica associada a Matamba dentro do sincretismo religioso) para gerar movimentações mais decisivas ou propositivas nas jogadoras. Aqui uma das músicas: "*Oya, oya oya eeeee, Oya matamba de cucurucaia zingue*" (música própria do candomblé banto), momento que não passa despercebido pelas integrantes do grupo, acontecendo mudanças nas dinâmicas do jogo: aumenta os movimentos propositivos por parte da jogadora, sendo mais ofensiva, determinante, como assim também simbolizações como tocar o chão, no sentido de fazer referência, o que dentro do espaço do candomblé seria "bater cabeça" quando os filhos reverenciam os Nkisis.

Quebradas, desequilíbrios são lógicas de movimentações que quebram a linearidade, a mecanicidade. Dentro da roda, o improviso é quem protagoniza o diálogo dançado, onde a ginga é o ponto de partida para as inumeráveis movimentações possíveis no jogo da capoeira angola. A ginga é o desequilíbrio do corpo, seria o balanço produzido através do peso do corpo de um lado ao outro e que para o grupo Nzinga toma forma de "Ginga quebrada", recuperando aqui, segundo minhas análises, os princípios dos movimentos das danças dos nkisis e caboclos[71] das festas do candombe, como assim também do samba pé no chão como é chamado pelo líder espiritual e dançarino Tata Mutá Aimê.

O feminismo dentro da capoeira angola é pensado e difundido dentro do grupo Nzinga e principalmente pelo trabalho acadêmico e militante das mestras Paula Barreto (mestra Paulinha) e Rosangela Costa Araujo (mestra Janja).

> Sendo o território declaradamente heterenormatizado podemos afirmar portanto que o sexíssimo (misoginia, lesfobia, homofobia, transfobia) impede que a capoeira conclua sua missão libertaria, e que da mesma forma, encontramos nas disputas entre as representações dos gêneros (e sempre atentas as implicações interseccionais aos debates sobre etnias e raças e da diversidade sexual) novas dimensões discursivas ao estabelecimentos de praticas segregadas, decisivas nas restruturações das relações de poder em meio á economia da capoeira, emergirem cada vez mais vigorosas. (Araujo 2016, p. 371).

---

[70] Aqui se faz referência ao deuses e deusas trazidos da África pelos povos bantos e que se cultuam dentro dos rituais de candomblé.
[71] Se denomina a mistura do indígena com branco.

Um dos fundamentos principais que ressoa na voz das/o mestras/e é a diversidade e inclusão da prática da capoeira. Um grupo de pessoas diversas na luta antirracista e antipatriarcal: pessoas não negras, brancas, homens, heterossexuais, junto as mulheres negras, trans, lesbicas, homossexuais, no cotidiano. Dentro do grupo, as mulheres encontram seus lugares de trocas intensas, por exemplo a existência de momentos de treinamentos só das mulheres, antes do treino regular do grupo, onde se percebe através da observação e durante ao relatos das integrantes no momentos da roda de conversa que acontece no final, uma possibilidade das mulheres encontrarem espaços de empoderamento "*é diferente esse momento de treino entre as mulheres, chego logo no treino com os outros integrantes mais confiada, segura, sobretudo na hora de tocar e cantar na bateria*" (Darlene).

Dentro da roda, na voz de alguns integrantes que não são do grupo, (a roda é aberta para outro/as capoeiristas) "*a roda do Nzinga é especial é só aqui que acontece que posso jogar livremente sem ter medo de receber uma agressão verdadeira"* (Gabriela).

É na roda onde aconteceriam os espaços de negociação e trocas a partir do feminismo angoleiro, com a presença das mestras Janja e Paulinha, em maior medida, e do mestre Poloca e treneis do grupo, como também dos mais velhos (contando o tempo de capoeira e não a idade). Dentro da performance o respeito pelo corpo, mais ainda o da mulher, é alcançado na negociação que permite a de/construção de lógicas machistas e misóginas, deixando lugar a corporeidades criativas, inovadoras, e sobretudo libertárias.

"*Soltame* carnaval" As rodas de *coplas* andina no carnaval de Humahuaca

Vou tomar agora a outra performance estudada aqui, que é a roda de *coplas*[72] presentes nas festas populares da região andina, especificamente no NOA (Noroeste Argentino: Quebrada de Humahuaca em Jujuy), considerada também Patrimônio da Humanidade pela UNESCO e que acontecem durante o carnaval dentro das quadrilhas o as comparsas[73]. O carnaval ocupa o lugar central na configuração do calendário Festivo-ritual. Caracterizado como mestiço, hibrido e sincrético[74], é difícil especificar se seria uma expressão europeia ou pré-colombiana e indígena, porém como síntese posso expressar que

[72] Forma poética de canções populares. Linguagem coloquial e direito, porém também nos momentos rituais e festas se recorre ao duplo sentido para conseguir efeitos cómicos, sobretudo rítmicos.

[73] Grupos de famílias ou amigos que se juntam, semelhante ao bloco de carnaval, que têm uma sede ou casa familiar e que durante os dias de carnaval abrem e realizam convites para cantar, dançar e beber, como assim também saem na rua.

[74] Hibridismo (Canclini 1990) termo utilizado aqui para dar conta dos processos que a colonização e a globalização posterior trouxeram ao nosso continente, neste caso me referindo a cultura andina e europeia.

seria um ritual comunitário da época da colheita que celebra a abundância, fertilidade e reprodução.

O fluxo migratório da Quebrada está modificando não só a geografia, mas também suas práticas culturais, com a presença cada vez maior de pessoas de classe média e alta que decidem morar no lugar com fins econômicos através do comércio, do turismo, pessoas das grandes metrópoles da Argentina (Buenos Aires, Córdoba, Rosário) em busca de melhor qualidade de vida e, por fim, com a presença dos empreendimentos turísticos estrangeiros, especificamente Ingleses, Suíços e Norte-americanos. Com esse fluxo aparecem as identificações com a cultura local, estas pessoas estrangeiras, não negras, não coyas, não aymara não mestiças, participam dos rituais, das danças, das festas.

O carnaval e suas práticas tem o fundamento na filosofia andina, para a qual existem dois mundos: o de baixo[75] e de cima (onde estamos os vivos). No mundo de baixo habita o diabo, o *pujillay*, que durante o carnaval é desenterrado para estar conosco, no mundo de cima. Nessa ocasião, tudo acontece e as regras são profanadas, dando espaço para que apareça o proibido (no sentido da religião católica). Quinze dias antes do carnaval temos dois acontecimentos que exemplificam esta questão, que são "*Jueves de comadres e jueves de compadres*" (quintas de comadres e quintas de compadres), onde mulheres e homens saem sozinhos na rua para beber cantar, dançar e fazer tudo o que "pessoas casadas não podem fazer segundo as regras e ética social".

O que particulariza o carnaval das *cuadrillas*[76] é que se pratica com exclusividade o canto com *caja*[77] e a dança com acompanhamento do *erkencho*[78]. O ritual da roda de copla seria, segundo Yanina Minnelli (2007):

> a) alternância na toma de turnos; b) não repetição de *coplas* – que se tenham cantado durante uma mesma performance; e c) a relação de diálogo entre as *coplas*. Os *copleros* cantam e se contestam, cada um deve seguir as palavras do outro e ter uma resposta engenhosa para continuar o jogo, que diverte tanto a quem o canta como aos demais integrantes da roda. Seu desenvolvimento, duração e resultado dependem da destreza e astucia dos cantores durante a execução ou, dito em outras palavras, sua atuação (performance) implica tanto o conhecimento do repertorio comum de coplas como a inventiva a improvisação verbal a hora de "*conectar coplas*"[79]. (Minnelli, 2007).

---

[75] O mundo de baixo estaria relacionado com os outros mundos por determinados condutos: rios e cerros). É o mundo dos antepassados e mortos. Também é o âmbito da pachamama (mãe terra) e outras deidades que convivem com os demônios cristãos.

[76] Grupos familiares o de amigos que realizam festam nas próprias casas o cedes dos grupos, semelhante ao bloco de Carnaval no Brasil.

[77] Instrumento de percussão de couro de cabra.

[78] Instrumento de vento feito com osso e madeira.

[79] Tradução própria. "Las pautas que organizan la práctica son a) alternancia en la toma de turnos; b) no repetición de coplas -que se hayan cantado durante una misma performance-; y c) la relación de diálogo entre las

A *copla* implica uma relação da ordem do individual que responde "ao aqui agora" dialogando com os participantes, então implicaria também esse outro coletivo. A improvisação está dada no fato de acertar a copla conhecida por todos e todas os/as coplero/as no momento preciso, ou seja, pertinente; e pela criação de *coplas* nunca antes escutadas. Assim as cantoras e os cantores através das *coplas* conquistam-se, peleiam-se, expressam sua raiva, seu desprezo, porém também sua admiração e o fazem em termos lúdicos: falam e não falam, o que falam ao cantar. O momento ritual, durante o carnaval, representa a alegria e a diversão, promoveria uma transgressão das regras que regem as relações sexuais entre mulheres e homens e também outorgaria permissões aos participantes para beber, cantar e dançar em excesso.

Ao cantar, as/os *coplera/os* disputam por falar (pela palavra e os sentidos dessa palavra), dando lugar a instancias de reflexividade coletiva. Entendo aqui os contrapontos de *coplas* como luta pelos sentidos que gravitam em torno da definição dos lugares sociais e papéis que ocupam os "homens" e as "mulheres" na cultura dos *coplero/as*. Algumas *coplas* ouvidas durante o trabalho de campo.

Todas las vidas son buenas
mejor la de soltero
desensilla su caballo
duerme sobre el apero

Mi caballo y mi marido
Se me fueron para Salta
mi caballo que se vuelvase
mi marido no hace falta

A autora Sofia Chispana Quispe (2015), dentro do feminismo indígena, pensa como o poder masculino ocidental se impôs na colônia para dominar os corpos, não só os humanos, mas também da terra e de outros seres, desde a primazia da cosmovisão antropocêntrica, que define os interesses do homem racional acima de qualquer outra coisa.

As *coplas* expressariam rupturas das regras e normas, libertação dos corpos das mulheres, porém também o canto expressa a opressão e o lugar que ocupam na reprodução sexual, as cargas fora e dentro dos lares como práticas diárias. Seriam então as rodas de *coplas* espaços de negociação dessas práticas machistas e misóginas, no momento do ritual, onde a mulher ocupa um lugar central (a *copla* começou praticamente como espaço privilegiado das mulheres indígenas), ainda com a presença dos homens, as agrupações de *copleras* mulheres é maior e protagonizam os momentos de canto com *caja* no carnaval,

---

coplas. Los copleros cantan y se contestan, cada uno debe seguir las palabras del otro y tener una respuesta ingeniosa para continuar el juego, que divierte tanto a quienes lo llevan adelante como a los demás integrantes de la rueda. Su desarrollo, duración y resultado dependen de la destreza y la astucia de los cantores desplegados en la ejecución o, dicho en otras palabras, su actuación (performance) implica tanto el conocimiento del repertorio común de coplas como la inventiva o improvisación verbal a la hora de "conectar coplas".

alçando outras vozes através do canto.

Considerações finais

A análise consistiu na apresentação de duas práticas performativas populares acontecidas em contextos e tempos bem diferenciados, que se constituem através dos fundamentos dos povos afro-ameríndios que não puderam ser apagados durante os processos de colonização e globalização posterior. Ambos apresentam no momento da roda o espaço de negociação e trocas que permitiria estabelecer esses momentos de liberdades para os corpos e corporeidades aí presentes, quebrando as regras e normas da cultura colonizadora patriarcal e racista. Então ambas as práticas podem ser vistas como transgressoras onde as simbolizações dos corpos em suas marcas de gênero e atravessamentos étnicos experimentam certos graus de descolonização no sentido emancipatório, através de múltiplas vozes, experiências corporais, que no contexto social vivenciam momentos de silencio e opressão, sobretudo das mulheres e mais ainda das mulheres negras, indígenas e mestiças.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma história única, 2009. https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br.

ARAÚJO, Rosangela Costa. Elas "Gingam" In: Antoni Liberac Cardoso Simões Pires Capoeira em Múltiplos olhares. Estudos e pesquisas em jogo. Uniafro.Salvador 2016.

ARAÚJO, Rosangela Costa. "É preta Kalunga" EDUFBA: Salvador, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia. 'Culturas Hibridas" Estrategias para entrar y salir de la moderinidad" Buenos Aires, 1990.

CASTRO GÓMEZ, Santiago. "Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes". In: CASTRO GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramón. (org.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos & Pontifícia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 79-91

DAVIS, Angela. "Mulheres, raça e classe" São Paulo, 2016.

FU KIAU, Bunseki K Kia. "A visão bântu kôngo da sacralidade do mundo natural. Tradução portuguesa por Valdina O. Pint. 1996.

KUSCH, Rodolfo G. "Indios, portenos y dioses" Biblos, Buenos Aires, 1994.

LIGEIRO, Zeca. "Corpo a corpo" Estudo das performances brasileiras, Rio de janeiro, Brasil 2011. MINNELLI, Yanina "Con el diablo en el cuerpo" Huellas étnicas y de género del carnaval de cuadrillas humahuaqueno. In Citro Silvia "Cuerpos Plurales, antropología de y desde los cuerpos" Buenos Aires 2010.

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade: Corpo e mito na filosofia da

educação brasileira. Curitiba: editorial gráfica popular, 2007.

QUIJANO, Anibal “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina” Buenos Aires, 2015.

QUISPE CHIPANA, Sofia. “Feminismo, descolonizacion e interculturalidad” in Teologias Contextuales, gênero e interculturalidad. La Paz, Bolivia 2015.

RIVERA QUSICASQUI, Silvia. “Ch’ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores” Buenos Aires, 2010.

ROSAS, Yolanda. “Comunidades educativas biblicopastorales” in Teologias Contextuales, gênero e interculturalidad. La Paz, Bolivia 2015.

PERSPECTIVAS HISTÓRICAS NA MÚSICA E DANÇA DAS CAMBINDAS BRILHANTES DE LUCENA (PB)

Wênia Xavier de Medeiros
Doutoranda em Etnomusicologia – UFPB
wenia2@yahoo.com

Resumo: Este trabalho apresenta dados coletados em uma pesquisa em desenvolvimento desde 2013 no doutorado em Etnomusicologia, no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) sobre o grupo Cambindas Brilhantes da cidade de Lucena (PB). Tem como objetivo principal trazer elementos empíricos e fatos relacionados com a música e a dança do grupo, numa perspectiva histórica, de modo a dialogar com os referenciais bibliográficos para a compreensão do que é e como se expressa a manifestação denominada de Cambindas Brilhantes. Os instrumentos de coleta de dados utilizados foram o levantamento bibliográfico, aliado a informações coletadas (formal e informalmente) e observação participante em campo. Como expressão cultural popular, o grupo Cambindas Brilhantes de Lucena é uma manifestação específica, com particularidades em sua performance, apesar da semelhança com outras tradições populares. Com estas informações, trago elementos históricos que ajudam a discernir as cambindas paraibanas dos primeiros grupos de maracatu e das cambindas pernambucanas, embora possuam provavelmente uma mesma origem geográfica. Não é possível afirmar que o maracatu tenha uma única origem nas cambindas, uma vez que a cultura é um processo dinâmico e mutável. Mas podemos afirmar que, as Cambindas Brilhantes como grupo autônomo, possuem características singulares que carecem de estudos sistemáticos, dada sua importância cultural, social e histórica para a cidade de Lucena, para os estudos sobre cultura popular da Paraíba e para os estudos sobre Etnomusicologia no Brasil.

Palavras-chave: Cambindas Brilhantes, performance musical, maracatu

Abstract: This work show collected data in a research in development since 2013 in doctor´s degree of Ethnomusicology, in Post Graduates Program in Music of Federal University of Paraíba, about group “Cambindas Brilhantes” of city Lucena (PB). Your main goal is to bring empirical elements and related facts with music and dance of group, a perspective historical, to dialogue with bibliographic references for na understand whats is this and how is expressed a manifestation called “Cambindas Brilhantes”. The data collection instruments were used for the bibliographic survey, were analyzed and observed in the field. As a popular cultural expression, the group “Cambindas Brilhantes” of Lucena is a specific manifestation in its performance, despite the similarity with other popular traditions. With this information, the historical elements that help to discern as a set of changes for the groups of maracatu and the changes of Pernambuco, have a version of geographical origin. It is not possible to affirm that maracatu had a unique origin in the changes, since a culture is a dynamic and changeable process. But how can we say that, as Cambindas Brilhantes as an autonomous group, unique characteristics that require systematic studies, given its cultural, social and historical importance for a city of Lucena, for the studies on popular culture of Paraíba and for the studies on Ethnomusicology not Brazil .

Key-words: Cambindas Brilhantes, musical performance, maracatu

Introdução

Diversos registros de performances musicais foram realizados através de pesquisas de cunho importante para a construção da identidade da disciplina etnomusicologia, na tentantiva de "mapear" o cenário musical brasileiro. Destacam-se, nesse sentido, ancestrais da tradição intelectual do país, voltados de maneira geral para os estudos de folclore como: Renato Almeida, Mário de Andrade, Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Guerra Peixe, José Ramos Tinhorão e Pierre Verger.

A Paraíba esteve presente nestes registros sonoros de performances através de estudos etnográficos, desde as pesquisas iniciadas por Mário de Andrade no nordeste do Brasil, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929 (ANDRADE, 1976, p. 307-321). A pesquisa ganhou continuidade dez anos depois, em 1938 com a "Missão de Pesquisas Folclóricas", enviada ao norte e nordeste do país por Mário de Andrade. O Grupo Cambindas Brilhantes não foi documentado pela Missão de Pesquisas Folclóricas enviada em 1938. Lucena não estava entre as localidades visitadas pela Missão como averiguado em Carlini (1995). A expedição constatou que na Paraíba, a dança deixou de ser encenada (ALVARENGA, 1982, p. 124). Apenas quarenta anos depois, as Cambindas Brilhantes foram registradas por outra expedição, para a série Cadernos de Folclore, tendo destaque no caderno de número 26, de autoria de Trigueiro e Benjamin (1978).

Primórdios das Cambindas

Segundo o Documentário Sonoro do Folclore[80] (1978), "Cambinda"' é variante do topônimo "Cabinda"', região africana atualmente integrada à República de Angola, acima do Rio Congo. O termo é uma denominação para os negros procedentes daquela região, que eram embarcados nos navios negreiros para o Brasil, tendo como destinos principais no Brasil, os estados de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Segundo o documentário, eles teriam comportamento afável, jovial e não se adaptavam ao trabalho pesado e foram utilizados principalmente nas atividades domésticas.

Segundo Mukuna (2000, p. 27), o conjunto das tribos que ocupavam o vale do Rio Congo, no início das atividades escravagistas no século XVI era denominado de "Bantu".

---

[80] Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro n° 26: Editados nas décadas de 1970 e 1980, estes documentários foram lançados em pequenos discos de vinil, em campanha pela defesa do folclore brasileiro. Realizada ao vivo na cidade de Lucena/PB em 4.6.1978. Equipe responsável: Osvaldo Meira Trigueiro (coordenador), da Divisão de Folk-Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, e Florismar Mello, Tenente Lucena e Maria Rosa Faria (colaboradores).

Muito da diversidade cultural do povo Bantu foi introduzida na cultura brasileira. Guerra-Peixe (1955, p. 14) afirma que, em Recife – Pernambuco (uma das principais entradas de negros escravizados), nas festas anuais de Nossa Senhora do Rosário, era realizada a "coroação dos reis negros", eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo". O autor admite, o ano de 1662, como a provável data de funcionamento desta instituição, na qual, havia concorrência do exercício de postos hierárquicos:

> Cuja ocupação era uma prerrogativa concedida aos negros escolhidos pela sua gente e apoiados nas garantias que ofereciam os senhores escravocratas. Desse modo, se na instituição havia a função do rei, desempenhada por escravo ou liberto, ao qual competia exercer a jurisdição geral, e parece manter organizada a sua corte própria, constituída por altas patentes à imitação da hierarquia militar, cargos nobres, postos honoríficos (...) (GUERRA-PEIXE, 1955, p. 15).

Guerra-Peixe cita ainda Melo Moraes Filho, que por sua vez, conclui que os diversos grupos ou "nações" concorriam

> Para abrilhantar as festas da coroação do rei eleito, quando se apresentavam dançando a seu modo, executando instrumentos próprios e entoando cantigas africanas ou africanizadas. No Recife, as nações eram constituídas por gente de várias procedências nas quais havia predominantemente banto – especialmente angolêsa, a julgar pelas pesquisas sobre a entrada de negros realizadas em Pernambuco, referente, pelo menos, ao século XVII. (GUERRA-PEIXE, 1955, p. 16).

A instituição do Rei do Congo teria desaparecido em meados do século XIX e teria restado, no Recife, o Auto dos Congos: uma folgança dos africanos, geralmente escravos, na qual a parte essencial era a representação de uma peça de teatro, com dança e músicas próprias. Estas exibições caíram em desuso até se extinguirem, pelo fim da corrente de emigração africana, proibida pela lei de abolição do tráfico e medidas subsequentes (GUERRA-PEIXE, 1955, p.16).

Cambindas e Maracatu

Guerra-Peixe (1955, p. 12), em consonância com os autores da época, afirma que o maracatu, um dos principais folguedos da cultura pernambucana, é um cortejo real, cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação dos reis negros. Eliminada a teatralização, restou o cortejo, que derivou para o maracatu.

O livro "Espetáculos Populares de Pernambuco" (1996, p. 39), editado pela Secretaria de Cultura daquele Estado, apresenta as duas vertentes do maracatu pernambucano – o maracatu de baque virado (ou maracatu-nação) e o maracatu de baque solto (ou maracatu rural). O maracatu de baque solto teria nascido da fusão de vários folguedos populares que existiam principalmente nos engenhos de cana-de-açúcar da zona da mata, norte de

Pernambuco. E, ao contrário do maracatu de baque virado, este teria suas origens nas Cambindas, que eram brincadeiras de grupos masculinos, trajando roupas femininas. Lima (2005, p. 65) por sua vez, enfatiza que os maracatus-nação, embora constituam uma herança africana, possuem características de origens diversas, que passaram por ressignificações culturais ao longo do tempo.

O termo Cambinda é utilizado tanto na cultura pernambucana como na cultura paraibana, todavia, não há um consenso na literatura sobre a definição do que seja Cambinda. Nossa tese é que as Cambindas paraibanas, objeto deste estudo, possivelmente tenham origem proveniente do Estado de Pernambuco, mas constituem um folguedo específico. E que, apesar das tentativas de manutenção da tradição, ocorreram mudanças significativas em diversos aspectos. Em coleta de dados informal com o pesquisador pernambucano Éder Rocha (Anotações de Campo, 04/10/2015), o que assemelha as cambindas paraibanas ao maracatu pernambucano, basicamente é a origem geográfica africana. É o mesmo povo, a mesma nação, que apesar de ter o mesmo nome e algumas características em comum, culturalmente se expressaram de formas diferentes. Sugere Oneyda Alvarenga, no livro Música Popular Brasileira (1982), que o nome deve provir da designação étnica dos negros que executavam a dança, pois cambindas, ou cabindas, são os "mesmos congos que vieram para o Brasil, intimamente ligados aos angolas".

Segundo Trigueiro e Benjamin (1978, p.3), no Estado de Pernambuco, Cambindas são chamados os grupos de maracatus mais antigos como Cambinda Velha, Cambinda Nova, Cambinda Brilhante, Cambinda Estrela e Cambinda de Água Preta. Os dois mais antigos maracatus de baque solto, em atividade, chamam-se Cambindinha, de Araçoiaba (fundado em 1914) e Cambinda Brasileira, do engenho Cumbe, em Nazaré da Mata (fundado em 1918). Até o Maracatu Elefante é mencionado em algumas loas como "Cambinda Elefante". Trigueiro e Benjamin relatam que, no livro "Made in África" (1965), Câmara Cascudo afirma que as cambindas foram a modalidade primitiva dos primeiros maracatus de Pernambuco.

Lima (2005, p. 86-87) traz informações sobre alguns baques de maracatu denominados de Cambindas que aparecem nas listas de licenças, as quais as agremiações carnavalescas eram obrigadas a requerer junto a Repartição Central de Polícia para poderem desfilar, por volta dos anos 1886 a 1910 como a Cambinda do Porto (1886-1887; 1890-1892 e 1900), Cambinda do Centro (1886-1887 e 1891), Cambinda do Oriente (1890), Cambinda Simples (1886, 1890-1891 e 1893) e Cambinda Velha (1886-1887, 1891-1893, 1897-1904).

A hipótese sobre a qual trabalham Roberto Benjamin e Oswaldo Trigueiro (1978, p. 3) é a de que o maracatu de baque solto (maracatu rural) tenha evoluído dos grupos de Cambinda, que agregaram elementos de outros folguedos. Benjamin e Trigueiro admitem que, encontrar uma resposta para a questão da origem do Maracatu de baque solto, não é tarefa fácil, mas apresenta informações que dão algumas pistas: inicialmente os brincantes eram só masculinos e muitos grupos tinham a denominação de cambinda. Segundo os autores, há informações comprovadas da existência de grupos de Cambindas em municípios do agreste e sertão de Pernambuco como Ribeirão, Pesqueira, São Bento do Una e Triunfo, e eles acreditam que outros grupos possam existir nos demais estados da região Nordeste, ainda não documentados.

Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p.132), cambindas são grupos coreográficos existentes na Paraíba, dos quais Rodrigues de Carvalho, em 1903, dá notícia: "Os dançadores levam todo o tempo acocorados num movimento de sapo, que acompanha a música". Pela mesma fonte consultada, Luís Saia, chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas, declarou que, na época da expedição, não se dançavam mais as cambindas. Que a brincadeira fora substituída por um bailado semelhante ao maracatu pernambucano em cortejo conduzindo uma boneca. Portanto, segundo a Enciclopédia de Música Brasileira, é possível perceber nos registros encontrados com diferença de apenas trinta e cinco anos que existiria um suposto "desenvolvimento" da expressão cultural chamada cambinda culminando em outra expressão chamada maracatu. Guerra-Peixe (1955, p. 27) também comenta que Oneyda Alvarenga, "obteve a comunicação de que na Paraíba não se dança mais a cambinda, porém, o bailado era absolutamente igual ao maracatu pernambucano". E, a despeito das coincidências de vocábulo, cambinda, cambindas ou dança das cambindas, questiona se esse não teria sido o nome primitivo do bailado do maracatu.

De fato, consultando os integrantes do grupo, principalmente os mais antigos, ocorreram mudanças na postura de dançar ao longo dos anos, tomando uma postura mais ereta nos anos mais recentes. Em relação ao bailado semelhante ao maracatu, para o antigo mestre José Pereira da Silva (Zé Sabino), em coleta informal de dados, pouco se assemelha pois, maracatu "é coisa de índio"(anotações de campo, 10/07/2015). Além disso, o fato de ter personagens semelhantes a outras manifestações, como, por exemplo, a condução da boneca (também presente no maracatu), não o torna filiado àquela expressão. Acrescendo a esses fatos as coincidências coreográficas encontradas em Recife e na Paraíba, Alvarenga supõe

que as cambindas constituíram a base do que viria a ser atualmente o maracatu. No entanto, a autora não especifica quais seriam exatamente estas "coincidências".

Rodrigues de Carvalho, em seu Cancioneiro do Norte (1903) dá notícia sobre a atividade dos grupos de Cambindas pernambucanos: "Em Pernambuco, não há um desses folguedos de ralé, como os caboclinhos, congos e cambindas, que antes de ir a qualquer parte, não vá dançar uma jornada na porta da igreja de N. S. do Rosário, a santa dos pretos" (GUERRA PEIXE, 1955, p. 27). Nota-se que Carvalho refere-se aos congos (dos quais derivou o maracatu pernambucano) e as cambindas como grupos diferentes, assim como os caboclinhos.

O Grupo Cambindas Brilhantes, estima como data provável da sua criação, o ano de 1888, devido à abolição da escravatura. Desse modo, sob a perspectiva da cultura afro-brasileira que se instala no Brasil a partir do tráfego de pessoas escravizadas, que perdurou por mais de trezentos anos, o grupo das Cambindas Brilhantes é ligado a pessoas de etnia afro-brasileira que expressa, através da música e dança, a comemoração da libertação dos escravos. Uma das primeiras teorias é a de que as cambindas teriam sido criadas em 13 de maio de 1888 para comemorar a promulgação da Lei Áurea, quando embriagados, os negros teriam se vestido de mulher para comemorar a abolição. Pouco se sabe sobre estes primórdios do grupo e ainda não encontrei registros sobre este período, No entanto, sabe-se que, na sua história mais recente, o grupo esteve desativado de 1978 a 1991.

A "brincadeira", como eles também denominam as cambindas, teria começado, há mais de 80 anos, na cidade de Pitimbu (PB), localizada a 68 quilômetros da capital da Paraíba – João Pessoa - e migrado para Lucena, localizada a 35 quilômetros da capital, onde foi dada continuidade à tradição. Segundo a tradição do grupo, Manuel Pereira, um pescador da praia de Pitimbu, teria migrado para Lucena, e reuniu um grupo de amigos para constituir uma brincadeira para comemorar o domingo de Páscoa, como se fazia no seu lugar de origem. Pitimbu é uma praia no sul da Paraíba, próxima à foz do rio Goiana, nos limites do município de Goiana, Pernambuco. Desta forma, Benjamin e Trigueiro (1978) afirmam, com certo risco, que podem indicar a Cambinda Brilhante de Lucena como procedente do Município de Goiana. Apoiam-se no fato de que pelo menos uma das toadas do grupo procede do grupo Aruanda Iaiá Pequena de Goiana.

O folguedo Cambindas Brilhantes é formado em sua maioria por pescadores da Colônia Z-5, situada na praia de Lucena. Como expressão cultural, as cambindas possuem características singulares: o grupo é formado apenas por homens, sendo que, a maioria deles,

é vestida de personagens femininas: as baianas (agrupadas em duas alas, uma azul e outra encarnada). Uma experiência para a participação das mulheres foi considerada desastrosa pelo antigo rei do grupo. Na Paraíba, existem dois grupos de Cambindas: a de Lucena e a de Taperoá. Assim como a Cambinda Nova de Taperoá, nas Cambindas Brilhantes não há entrecho dramático, mas há diferenciação de papéis. As personagens são distribuídas da seguinte forma: rei, rainha, dama do paço, mestre, embaixador, leão coroado, porta-bandeira, diretor do cordão, lanceiros, cambindas propriamente ditas (ou baianas) e tocadores.

O estandarte do grupo é constituído de dois tecidos, nas cores dos cordões encarnado e azul, unidos no sentido vertical, trazendo a seguinte inscrição, pintada em branco: "Salve os Cambindas Brilhantes/ 1888/ Abolição da Escravatura pela Princesa Isabel".

Um fato marcante da manifestação é a presença da boneca Leopoldina, que segundo alguns pesquisadores remete ao maracatu rural e à Festa do Rosário e para outros remete à representação da Princesa Isabel, numa alusão à libertação dos escravizados. A boneca Dona Leopoldina, é carregada pela dama do paço e não recebe qualquer referência que possa indicar que seja objeto de culto religioso.

Segundo Trigueiro e Benjamin (1978, p.11), o tipo de repertório utilizado pelo grupo pode ser agrupado em cantos de saída, cantos de rua, cantos de invocação, cantos de realeza (incluindo os cantos dos reis, leão coroado, embaixador e boneca) e cantos de trabalho. Segundo o antigo mestre Zé Sabino, existiam cerca de 50 cantos diferentes antes da desativação do grupo. Hoje, o grupo ainda inclui 38 cantos em suas performances. As músicas são ensinadas de forma oral e durante os ensaios. Desse modo, os demais cantos foram esquecidos pelos integrantes que restaram. Apenas dois dos integrantes, os atuais tocadores Pedro Leonel da Silva e José Pereira da Silva (Zé Sabino), participaram do grupo antes de sua desativação. Os tipos de instrumentos utilizados pelo grupo são dois membranofones (zabumba e caixa) artesanais e um idiofone (maracá)

O mais antigo do grupo, Pedro Leonel, é o tocador da zabumba. Zé Sabino, o antigo mestre, é o tocador da caixa. E, todas as baianas possuem um maracá, que tocam, cantam e dançam durante toda a brincadeira. Tanto o Mestre Dimas quanto o coordenador Toinho possuem um apito, com funções diferenciadas. Os demais integrantes, rei, rainha, embaixador, diretor dos cordões, dama do paço, lanceiros, porta-bandeira e leão coroado não executam nenhum instrumento.

O grupo ensaia em sua sede, próximo à praça central da cidade de Lucena, geralmente à noite, próximo às datas de apresentações e apresentam-se em eventos culturais

diversos dentro e fora da cidade. Atualmente existe um fluxo de entrada e saída de integrantes, como também vagas para novos membros do sexo masculino que queiram participar da brincadeira. Todavia o interesse, comprometimento e responsabilidade com o grupo têm diminuído, especialmente entre os mais jovens. Muitos deles têm vergonha de se apresentarem em sua própria cidade, e, de acordo com depoimentos informais, esta vergonha é devido a indumentária, o uso de roupas femininas pelos integrantes. Segundo o coordenador Toinho, as Cambindas é o único grupo em atividade permanente de cultura popular da cidade de Lucena. Embora seja um grupo possivelmente centenário, a sociedade em geral ainda não tomou conhecimento de sua existência.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. "Danças Dramáticas". In: Música Popular Brasileira. São Paulo, SP. Editora: Duas Cidades, 1982

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História). USP, 1995

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África* (pesquisas e notas). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

DOCUMENTÁRIO SONORO DO FOLCLORE BRASILEIRO Nº 26. Cambindas Paraíba. Compacto vinil. Funarte, 1978.

ESPETÁCULOS POPULARES DE PERNAMBUCO, Secretaria do Estado de Pernambuco, 1996.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife.* São Paulo: Ricordi, 1955

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação: Significando Velhas Histórias,* Recife: Bagaço, 2005

MARCONDES, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular.* Editora: Art, 1977.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuições Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas.* Centro de Estudos Africanos USP. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *Espetáculo Populares de Pernambuco.* Recife: CEPE, 1996.

TRIGUEIRO, Oswaldo Meira; BENJAMIN Roberto; GADELHA, Dalvanira. *Cambindas da Paraíba* . Ministério da Educação, FUNARTE, 1978.

REALIZAÇÃO

PATROCÍNIO

APOIO