



Música e Cultura

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia Vol. 11, n. 1 maio de 2019

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia Vol. 11, n. 1 2019

Música e Cultura

ISSN 1980-3303

Revista da ABET, Associação Brasileira de Etnomusicologia

Presidente

Suzel Ana Reily

Corpo Editorial Editor

Edilberto José de Macedo Fonseca (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Vice-editor

Marília Raquel Albornoz Stein (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Conselho Consultivo

Alberto Ikeda (Universidade Estadual Paulista, Brasil)

Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)

Deise Lucy Montardo (Universidade Federal do Amazonas, Brasil)

Eurides de Souza Santos (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Flávia Camargo Toni (Universidade de São Paulo, Brasil)

Frederick Moehn (King's College of London, Reino Unido)

Glaura Lucas (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Hugo Leonardo Ribeiro (Universidade de Brasília, Brasil)

Ivan Paolo de Paris Fontanari (Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil)

José Alberto Salgado (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Katharina Doring (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Laize Guazina (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)

Líliam Cristina Barros Cohen (Universidade Federal do Pará, Brasil)

Margarete Arroyo (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil)

Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Rafael Velloso (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

Reginaldo Gil Braga (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Rosângela de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)

Suzel Ana Reily (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Vincenzo Cambria (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Revisão

Estêvão Amaro dos Reis

Capa

Edilberto José de Macedo Fonseca

Editoração eletrônica

Estêvão Amaro dos Reis

MÚSICA E CULTURA

http://www.abet.mus.br/revista

A Revista Música e Cultura tem por objetivo disponibilizar artigos, resenhas de livros, CDs, vídeos e mídias em geral, que guardem relação com a etnomusicologia, visando divulgar informações da área para os interessados, bem como estimular pesquisas e produções diversas na América Latina. Desse modo, esperamos contar com a participação tanto da comunidade acadêmica como não-acadêmica, no sentido de colaborar com as edições, enviando-nos sugestões de sites, CD's, livros, filmes, exposições e demais fontes de informação que possam ser resenhadas e divulgadas.

Em sua curta, porém diversificada trajetória, a etnomusicologia brasileira tem se caracterizado por ser um campo disciplinar que abriga estudos e pesquisas das mais diversas tendências e vertentes. Tendo em vista o surgimento dos primeiros cursos acadêmicos ainda durante a década de 1990, a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET, em 2001 e o complexo momento atual, de esforços interdisciplinares e decoloniais, consideramos, consideramos a iniciativa de publicação de mais uma edição do periódico uma excelente oportunidade de consolidação desse campo disciplinar no Brasil e também para toda a América Latina.

Convite

A ABET é uma associação acadêmica interessada em fortalecer a cooperação entre pesquisadores e comunidades do Brasil e de outros países, e o periódico de livre-acesso Música e Cultura desempenha papel relevante neste processo. Convidamos pesquisadores e estudiosos de culturas musicais a enviar artigos e resenhas para publicação. Textos em português, espanhol, inglês ou francês são aceitos para o processo de seleção.

Enviando um artigo ou resenha

Todos os artigos e resenhas deverão ser enviados em formato DOC, RTF ou PDF, com anexos em MP3, JPG ou PNG (Tamanho máx. de envio: 30Mb), por meio de sistema próprio no website da revista: http://www.abet.mus.br/envie-seu-trabalho/

Em sua mensagem, por favor inclua: artigo/resenha em anexo, sem nomear o(s) autor(es); título (em português e inglês), resumo e abstract (cerca de 250 palavras); seu nome e vínculo institucional (apenas na mensagem); uma lista com 3-5 palavras-chave, com respectiva tradução para o inglês (keywords). No caso da utilização de recursos como fotos, áudio ou vídeo, é necessário que o autor envie um Termo de Compromisso (ver exemplo no site), responsabilizando-se pelo conteúdo divulgado em seu artigo. Cada autor é o responsável exclusivo pelos conteúdos e obrigações referentes a seu texto e aos materiais que o acompanham, não cabendo aos editores ou conselho editorial qualquer censura ou responsabilidade sobre aquela produção. Formatação, citações e referências bibliográficas deverão estar de acordo com as normas da ABNT.

SUMÁRIO

Carta dos editores	3
Artigos:	
¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y	
confluencias en una mirada desde Colombia	
Carlos Miñana Blasco	7
Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira Guilhermina Lopes	
Lenita W. M. Nogueira	36
Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina	G
Juliana Guerrero	59
O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de SP: uma abordagem inicial	e Cajuru-
Priscila Ribeiro	77
Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas de populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Para "Cidade Menina Moça"	afolclóricas
Estêvão Amaro dos Reis	113
Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma ca	ıminhada
não-linear	
Giselle Guilhon	
Maria Acselrad	135

Carta dos Editores

Edilberto José de Macedo Fonseca Marília Raquel Albornoz Stein

Colegas,

Apresentamos o volume 11 da revista Música & Cultura, a partir da proposição de um eixo temático central: Etnomusicologia na América Latina. Os artigos aqui apresentados guardam relação com a proposta, contemplando uma variada e rica gama de pesquisas, projetos, relatos e experiências etnográficas, tendo sido selecionados seis artigos para essa edição.

O antropólogo colombiano Carlos Miñana abre a revista com um artigo sobre o tema trazido na sua palestra no VIII Enabet, onde propõe um olhar sobre a etnomusicologia produzida na América Latina a partir das múltiplas perspectivas conceituais e teórico-metodológicas que vêm assumindo na região. Já Lenita Nogueira e Guilhermina Lopes, analisando regravações da canção "Mãe Preta" dos gaúchos Caco Velho e Piratini, pretendem compreender como escolhas musicais e textuais, aliadas a contextos sociais e históricos específicos, produziram também diferentes modos de apropriação e significação da canção ao longo dos séculos XX e XXI. O texto da pesquisadora argentina Juliana Guerrero propõe um debate sobre as relações entre processos criativos e a construção "da pessoa da performance", enfocando especificamente a trajetória do músico espanhol Joaquim Sabina. Na sequência, o artigo de Priscila Ribeiro, apoiada em sua prática etnográfica de campo, discute os significados da folia de reis paulista da cidade de Prudêncio de Cajuru, tomando como referenciais estudos da semiótica e da etnomusicologia. O texto de Estevão Amaro dos Reis retoma os debates em torno do termo "folclore" e as diversas acepções que tem assumido ao longo do tempo. Fazendo um rápido apanhado histórico da gênese do conceito, o autor traz uma etnografia do grupo parafolclórico de dança "Cidade Menina Moça", da cidade de Olímpia, a fim de propor novas abordagens sobre o tema. Fechando a revista, as pesquisadoras Giselle Guilhon e Maria Acselrad, também palestrantes no último Encontro da ABET, apresentam uma proposta de genealogia dos estudos antropológicos sobre dança no Brasil, a partir da trajetória de três pesquisadores que produziram trabalhos recentes sobre o assunto, trazendo ainda uma contribuição para a sistematização

Música e Cultura nº 11 – www.abet.mus.br

das primeiras pesquisas sobre dança e cultura popular no país.

Nossa revista mudou de endereço e passou a ser abrigada em nosso site, que foi também ampliado e reformulado, ganhando novas funcionalidades. O lançamento de mais este número da revista se dá outra vez no momento de realização do IX ENABET, e espera ser um ponto de retomada e de estímulo para pesquisadores, professores e estudantes incrementarem submissões para os próximos números, a fim de que possamos sempre, atendendo aos índices de qualificação exigidos pelas instituições que acompanham os programas de pós-graduação da área, tê-la cada vez mais fortalecida.

Gostaríamos finalmente de agradecer a todos que colaboraram para que mais essa edição pudesse vir à luz. Ressaltamos ainda que a publicação de mais uma edição da revista se reveste de uma aura de resistência e enfrentamento ao ataque sistemático que vêm sofrendo hoje a universidade pública e todo o campo das Ciências Humanas e Sociais no Brasil.

Resistiremos!

Os Editores

¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia

Carlos Miñana Blasco Professor de Uníversidad Nacional de Colombia, 2018

Resumen: El artículo se pregunta por las etnomusicologías "latinoamericanas" desde la perspectiva de las academias periféricas dentro del continente –y más específicamente desde el caso colombiano-, por sus características, sus relaciones mutuas, sus condiciones de posibilidad, las posiciones ideológicas en su interior, la vinculación de la investigación etnomusicológica a diferentes proyectos políticos y culturales de integración latinoamericana (panamericanismo, interamericanismo, latinoamericanismos, iberoamericanismo...). Se basa en publicaciones de la época, fuentes secundarias y algunos materiales de archivo.

Palabras clave: Latinoamericanismo. Etnomusicología.

"Latin American" ethnomusicologies?: contexts, tensions and confluences in a view from Colombia

Abstract: This paper explores "Latin American" ethnomusicologies from the perspective of peripheral academies within the continent. It gives an account of their characteristics, mutual relations, conditions of possibility, ideological positions, and of the link between ethnomusicological research and different political and cultural projects of Latin American integration (Pan-Americanism, Interamericanism, Latin Americanisms, Ibero-Americanism ...). It focuses on Colombia and its continental relations. It is based on secondary sources and archival materials.

Keywords: Latin Americanism. Ethnomusicology.

Desde hace dos siglos la conciencia nacional latinoamericana se traduce en búsqueda afanosa de identidad. Acaso en ninguna otra pregión del globo se haya llevado a cabo una reflexión más perseverante y generalizada sobre la identidad de los pueblos que la conforman. Raramente habrá habido sociedades que se hayan preguntado tanto sobre su destino, que hayan buscado con tanto ahínco los rasgos de su identidad, espiado con mayor ansia el surgimiento de valores propios en todos los terrenos de la expresión o de la creación (ZEA, 1986, p. 12).

Las relaciones entre las músicas en el territorio que hoy identificamos como Latinoamérica han sido muy fluidas, mucho más desde el surgimiento de la radio y de las industrias fonográficas y cinematográficas. Por ejemplo, el tango se afincó en Medellín, la canción ranchera y el corrido en medio continente, y la cumbia en Buenos

Aires o en el norte de México. La música académica también ha circulado gracias a la movilidad de los intérpretes, directores y compositores, a los festivales, a las publicaciones de partituras (promovidas intensamente desde el "panamericanismo" y el "interamericanismo") (BERMÚDEZ, 2011) y a la producción discográfica (a cargo, principalmente, de entidades públicas).

Sin embargo, las relaciones entre las investigaciones musicológicas y etnomusicológicas del continente no han sido tan fluidas como las músicas, a pesar de algunos esfuerzos de organismos internacionales, como veremos más adelante. Los panoramas y estados de la cuestión latinoamericanos² abundan en referencias a la musicología y etnomusicología mexicanas y brasileñas en un primer plano, también a las argentinas, cubanas y chilenas en un segundo nivel.³ Siguen otros países como Venezuela, Perú, Colombia y una larga lista de los que parecería que podríamos prescindir, pues a veces se mencionan y otras veces no.

Estos balances muestran, además de las jerarquías anteriormente señaladas, el papel fundamental de algunas personas, como los pioneros Carlos Vega (1898-1966) y su discípula Isabel Aretz (1909-2005) en Argentina y luego en Venezuela, Mário de Andrade (1893-1945) y Luíz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) en Brasil, Fernando Ortiz (1881-1969) y Alejo Carpentier (1904-1980) en Cuba, Carlos Chávez (1899-1978) y Vicente T. Mendoza (1894-1964) en México, para mencionar únicamente algunos. La labor sostenida y el compromiso de los investigadores e investigadoras ha sido fundamental en un contexto como el latinoamericano, en el que

No obstante, sólo algunos géneros han logrado circular ampliamente en Latinoamérica. Otros, que incluso muestran una mayor afinidad musical y simbólica entre ellos, son mutuamente desconocidos, como la música de las bandas de flautas en el sur occidente de Colombia, las bandas de *pífanos* del Nordeste brasileño o las bandas de *pitus* en Bolivia y Perú; o la música de *viola caipira*, con la del tiple requinto de diez cuerdas del norte de los Andes colombianos; o el punto cubano (fijo y libre) y el torbellino y la guabina colombianos, entre otros muchos.

Para abordar la etnomusicología en América Latina, además de los respectivos balances y estados de la cuestión nacionales (ver por ejemplo, uno de varios países en Bitrán Goren & Rodríguez Leija, 2016), tenemos también panoramas de conjunto, como el de Gerard Béhague (BÉHAGUE, 1991), el de Helena Simonett (SIMONETT; MARCUZZI, 2016), el de Juan Pablo González (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2013), o el de Marita Fornaro (FORNARO BOROLDI, 2013), además de muchos otros que en su mayoría están mencionados en los anteriores. Existen panoramas que se refieren a la musicología en general, pero he escogido cinco que mencionan la etnomusicología explícitamente.

La preeminencia de estos cinco parece no haber cambiado desde 1959, así como la percepción de incomunicación entre países, cuando el argentino Daniel Devoto (1916-2001) publica un "Panorama de la Musicología Latinoamericana" (DEVOTO, 1959, p. 91-109). Béhague (1991) incluso solo tiene en cuenta para su balance a Argentina, Brasil y México (este último muy brevemente); de los tres, únicamente Brasil sale airoso de las críticas de Béhague; resulta curioso que este trabajo caiga en lo mismo que critica ap la mayoría de los autores que menciona: la falta de contextualización en aspectos socioculturales e históricos.

Los líderes han sido importantes también para la etnomusicología en otras regiones del planeta, como muestra el capítulo III de Nettl & Bohlman, 1991. Béhague, en ese mismo libro destaca a Vega, Aretz, Mendoza, Andrade y Acevedo entre los pioneros.

la mayoría de los países se han caracterizado por estar dirigidos por élites poco proclives a financiar de forma sostenida la investigación musical, con débil institucionalización de la investigación y ausencia de políticas de Estado de larga duración en este campo.

Los balances y estados de la cuestión –a excepción de Béhague, 1991- dan cuenta también de los procesos de institucionalización de la investigación a través de centros de investigación, institutos de cultura y de folklore, o universidades. No es fortuito que sean precisamente países como México, Brasil o Argentina, los pocos que cuentan con un sistema nacional de investigadores profesionales e institutos de investigación especializados financiados por el Estado y que no dependen de las universidades.⁵

Capítulo aparte merece la influencia de los organismos internacionales, especialmente la Organización de Estados Americanos desde los años 1950, liderada desde EEUU, con su política del interamericanismo o panamericanismo musical (BERMÚDEZ, 2011; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2013), luego la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y la Unesco con diferentes propuestas y convenios. También ha sido importante el papel de las universidades norteamericanas y de los centros de estudios latinoamericanos en EEUU y en Europa (SIMONETT; MARCUZZI, 2016, p. 36-43).

Configuraciones histórico-culturales e investigación etnomusicológica

Somos el pueblo latinoamericano, parcela mayor de la latinidad, que se prepara para realizar sus potencialidades. Una latinidad renovada y mejorada, revestida de carnes indias y negras, heredera de la sabiduría de vivir de los pueblos de la floresta y del páramo, de las altitudes andinas y de los mares del sur", Darcy Ribeiro 1993 (RIBEIRO, 2012, p. 19).

Si hablamos de latinoamericanismos no puedo dejar de mencionar al antropólogo, político e intelectual brasileño Darcy Ribeiro (1922-1997), quien tuvo oportunidad de recorrer el continente en sus años de exilio (1964-1976). Sus sugerentes análisis y propuestas latinoamericanistas también nos ayudan a entender los desarrollos etnomusicológicos en la región y a imaginar nuevos caminos compartidos. Su concepto

En la América del sur hispana, Argentina dominó por muchos años los estudios musicológicos, sobre músicas tradicionales y sobre pedagogía musical, no solo por sus investigadores, sino también gracias a su influyente industria editorial, que traducía buena parte de la producción europea y norteamericana al castellano (Eudeba, Ricordi, Barry...).

de configuraciones histórico-culturales (RIBEIRO, 1975) puede sugerir algunas hipótesis sobre los caminos que tomaron las etnomusicologías en cada país (Figura 1).⁶



Figura 1. Mapa de clasificación de Darcy Ribeiro de los países latinoamericanos: "Novos Povos" (rojo), "Povos Testemunha" (amarillo) e "Povos Transplantados" (azul). Fuente: Dentren at the English Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Darcy_Ribeiro, consultada el 1/10/2018.

Los énfasis y desarrollos de la etnoarqueomusicología y de los estudios indigenistas en México, Perú, Bolivia y Ecuador obviamente se relacionan con lo que Ribeiro llamó los "pueblos testimonio"; los avances en los estudios afroamericanos, de criollización y de mestizaje en el Caribe insular y continental, y en el Brasil tienen que ver con la configuración de "pueblos nuevos"; los pueblos que Ribeiro denomina

La configuración histórico-cultural es un concepto multidimensional que tiene su base teórica en el concepto previo de Ribeiro de "formación sociocultural", el cual, además de lo histórico, incluye un "sistema adaptativo" "o conjunto integrado de modos culturais de ação sobre a natureza, necessários à produção e à reprodução das condições materiais de existência de uma sociedade", un "sistema associativo" y un "sistema ideológico" (RIBEIRO, 1998, p. 52). Para los planteamientos de Ribeiro sobre Latinoamérica ver Pinheiro (2007), quien plantea dos momentos en su trayectoria: uno académico preocupado por un "análisis del desarrollo desigual" en el continente, y otro más ensayístico, militante y propositivo. Resulta significativo que varias de sus obras claves en esta temática fueran publicadas antes en países como Argentina, Uruguay o México que en Brasil (PINHEIRO, 2007, p. 70–71). El concepto de configuración histórico-cultural, si bien es muy útil para entender los desarrollos de la etnomusicología en América Latina, tal vez no resulta tan aplicable a la musicología convencional, que pareciera ocuparse de fenómenos más marcados por el cosmopolitismo que por lo local, étnico, racial y sociocultural.

"trasplantados" (Argentina, Costa Rica, Uruguay y sur del Brasil, de "matriz católica y latina", y EEUU y parte de Canadá de "matriz anglosajona y protestante") pensaron tal vez sus músicas como "folklore" y buscaron practicar la musicología comparada –y luego la etnomusicología- en sus fronteras e incluso en otros países, como fue el caso de Carlos Vega, quien hizo trabajo de campo iniciando en los años 30 en Perú, Bolivia, en el norte de Argentina, Chile y Paraguay, y fue el primero en ofrecer una mirada realmente comprehensiva de las músicas latinoamericanas basada en análisis de repertorios con el concepto de "cancioneros sudamericanos" (Figura 2) (VEGA, 1944).

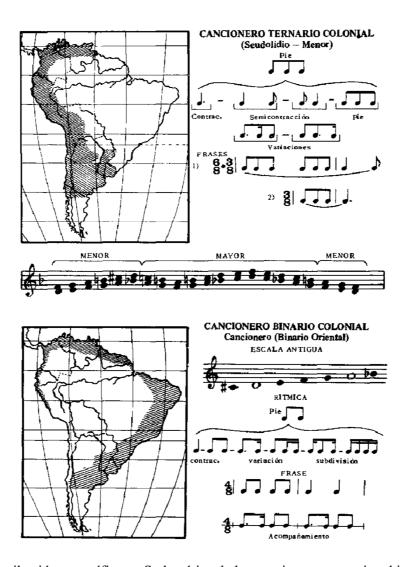


Figura 2. Distribución geográfica en Sudamérica de los cancioneros ternario y binario colonial, según Carlos Vega (VEGA, 1944).

Vega estaba muy influido por la escuela difusionista de la antropología alemana (Friedrich Ratzel -1844-1904-, y Leo Frobenius su discípulo -1873-1938- con la teoría de los *Kulturkreise* -círculos culturales-). Isabel Aretz, discípula de Vega, criticó los cancioneros pues Vega no contó con fuentes suficientes para llegar a semejantes generalizaciones (ARETZ; RAMÓN Y RIVERA, 1976). Béhague (1991, p. 57-60) hace una crítica demoledora de los trabajos de Vega (y de su discípula Aretz), tanto desde el pnto de vista académico como ideológico.

Su discípula Isabel Aretz, después de publicar Folklore musical argentino en 1952, va a iniciar un recorrido desde los años 1960 por Venezuela, Colombia, Ecuador y Centroamérica recolectando música y publicando la primera Síntesis de la etnomúsica en América Latina en 1980 y la primera Historia de la etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días) en 1991 que, si bien es muy descriptiva, prácticamente no deja a ningún país por fuera de su revisión, incluyendo los ausentes en casi todos los balances latinoamericanos como Surinam y Trinidad y Tobago.⁸

Valdría la pena explorar por qué las iniciativas más importantes para pensar las "etnomúsicas" en América Latina provengan de lo que Ribeiro denominaba "pueblos trasplantados": los trabajos de campo en varios países y las ambiciosas síntesis sobre los "cancioneros sudamericanos" de Vega, las "etnomúsicas" de Aretz, y también la incansable labor de gestión del germano-uruguayo Francisco Curt Lange (1903-1997) desde 1933 con su "americanismo musical" y con su pionera y extensa labor editorial de la musicología a nivel continental.⁹

Las etnomusicologías y antropologías de "construcción de imperios", coloniales, se han basado en trabajos de campo en lugares distantes y exóticos para las metrópolis (STOCKING, 1982, p. 172). Por el contrario, la mayoría de las etnomusicologías y antropologías latinoamericanas, periféricas, – a excepción de lo que Ribeiro llama pueblos "transplantados"- han construido el "otro" al interior de sus fronteras (antropologías y etnomusicologías de "construcción de nación", para continuar con Stocking): principalmente el indígena -o el indígena en proceso de campesinización- en el continente, y el afroamericano en el Caribe y en Brasil. ¹⁰

Esta tendencia de la etnomusicología argentina va a continuar en años posteriores. Por ejemplo, el primer estudio etnomusicológico sobre los bora (indígenas de la Amazonia colombiana que probablemente se desplazaron hacia el Perú durante la guerra fronteriza colombo-peruana en 1932) fue publicado por los argentinos Jorge Novati e Irma Ruiz (NOVATI; RUIZ, 1984).

El trabajo de Lange y Áretz, además de su tesón y vocación americanista, fue posible en el largo plazo porque aprovecharon los apoyos y la financiación de varias organizaciones americanistas políticamente no siempre en la misma línea. Aretz, por ejemplo, como veremos, supo aprovechar y gestionar la financiación de la OEA, pero también de la UNESCO y de varios gobiernos de la región. Según Juan Pablo González parecería que los esfuerzos de Lange y del panamericanismo de la OEA no hubieran sido tan fructíferos en el largo plazo pues "el mundo de la composición y la musicología están más alejados que antes y, en algunos casos, hasta parecen antagónicos", mientras que "la investigación histórica y etnográfica ha aumentado su integración mutua, constituyendo una de las fortalezas de la musicología en América Latina" (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2013, p. 35).

Stocking (1982) afirma que estas antropologías pueden darse al interior de un país. Por ejemplo, la antropología colonial francesa coexistió con la etnología francesa; esta última se concentró en el estudio de la Francia rural. Sin embargo, los antropólogos y etnomusicólogos reconocidos han sido los que trabajaron fuera de sus países de origen, en las colonias. Stocking menciona a Brasil, México e India como ejemplos de antropologías periféricas –no imperiales- orientadas a la construcción de nación. Para

Una mirada desde Colombia

Las etnomusicologías latinoamericanas han sido el resultado de la confluencia, tensiones e intereses de personas muy concretas, de instituciones académicas, países y organismos internacionales, de esfuerzos sostenidos y de coincidencias afortunadas y desafortunadas.

Los aportes y desarrollos de la etnomusicología en México, Brasil, Argentina, e incluso en países menos influyentes como Cuba, Chile o Perú, han sido bien caracterizados y los conocemos a través de numerosos libros, revistas, memorias de congresos o colecciones fonográficas. Pero ¿qué pasa con todos los demás, muchos de los cuales sólo aparecen ocasionalmente con un breve párrafo, o incluso no aparecen en los balances internacionales?¹¹ ¿Qué pasa con Colombia?

Desde el 2000 he publicado tres balances sobre la investigación musical en Colombia. 12 Con esos antecedentes podría pensarse que me resulta fácil hablar de la investigación etnomusicológica. Sin embargo, la invitación de la Associação Brasileira de Etnomusicologia –ABET- a escribir sobre este tema resultó más complicada de lo que parecía inicialmente. ¿Qué vamos a entender por etnomusicología en Colombia? A diferencia de unos pocos países como Brasil o México en los que se produjo una temprana y sostenida institucionalización de la musicología, la antropología y la etnomusicología, Colombia forma parte de ese grupo mayoritario de países latinoamericanos con trayectorias accidentadas, con momentos luminosos y con períodos sombríos en torno a estas disciplinas. ¿Podemos hablar de etnomusicología en un país donde ésta no se enseña ni en pregrado, ni en posgrado? En el supuesto de que hubiera una producción etnomusicológica en Colombia, ésta la han realizado los antropólogos y antropólogas, los sociólogos, los coleccionistas y folkloristas aficionados, los músicos académicos y los no académicos. El caso colombiano - al igual

un estudio menos general, más específico de las etnomusicologías periféricas, de su riqueza y diversidad, puede verse el trabajo pionero de Nettl & Bohlman, 1991.

El estado de la cuestión de Simonett (SIMONETT; MARCUZZI, 2016) es uno de los más balanceados, pues menciona, así sea brevemente, casi todos los países latinoamericanos. Colombia sale muy bien librada pues, de 46 páginas, dedica media página a los pioneros (p. 14), un párrafo a las grabaciones pioneras realizadas por misiones extranjeras (p. 20), y una página a la década de 1960 (p. 28-29), es decir, casi dos páginas -que no llegan sino hasta los 60- (4%). Brasil suele estar ausente en varios de los balances latinoamericanos, pero en este caso Simonett le dedica una página y media (p. 4-5), una página (p. 17-18), un párrafo (p. 22) y dos páginas (p. 34-36), para un total de 5 páginas (11%). Ya mencioné anteriormente que en 1991, para Béhague sólo había etnomusicología en Brasil.

El primero de ellos sobre música "popular tradicional" (traducido en EEUU con el término "folk and vernacular music", Miñana Blasco, 2000, 2016), el segundo sobre músicas indígenas (MIÑANA BLASCO, 2009a, 2009b), y el tercero -más general- sobre la musicología en el país (MIÑANA BLASCO, 2016b). Además, en los últimos 10 años se han publicado varios estados de la cuestión sobre diferentes tipos de música en Colombia que recojo en la bibliografía en este último.

que el de la mayoría de los países latinoamericanos - no sigue el estándar internacional instaurado en los años 1980, en el sentido de que una monografía en etnomusicología suele ser un ejercicio académico especializado de posgrado (de doctorado o a veces de maestría). Los posgrados en antropología y en musicología –que serían los más afines a la etnomusicología- son recientes (1996 y 2008, respectivamente) y se pueden contar con los dedos de las manos (MIÑANA BLASCO, 2016b). Eso quiere decir que la mayoría de la producción investigativa que podríamos aproximar a la etnomusicología tiene su origen en trabajos finales o tesis de pregrado, o en iniciativas personales de investigadores independientes. Desde los años 1980, algunos pocos músicos, antropólogos y antropólogas han cursado estudios de posgrado en etnomusicología en Brasil, México, Estados Unidos y Francia, principalmente, con recursos propios. Desde el 2000 el número se ha multiplicado exponencialmente aprovechando las becas que ofrecen esos países y universidades, pues los costos en Colombia de un posgrado, incluso en universidades públicas, son altos (de mil quinientos a tres mil dólares por semestre en promedio, con un salario mensual mínimo por debajo de US \$250). Por otra parte, un significativo número de trabajos sobre música en Colombia son el resultado de tesis de posgrado de investigadores extranjeros, especialmente norteamericanos, algunos europeos y, recientemente, brasileños.

Es decir, que los trabajos propiamente etnomusicológicos sobre Colombia han estado a cargo de colombianos que estudian en el extranjero y de extranjeros. Estos, casi ninguno de ellos publicado (MIÑANA BLASCO, 2016a), se escriben normalmente en inglés, francés o portugués, o en castellano si corresponden a estudios en México o España. Estas investigaciones, además, están dirigidas por académicos extranjeros que no suelen conocer Colombia o sus músicas, se realizan con los estándares internacionales y referenciando principalmente la literatura internacional o del país respectivo donde se cursa el posgrado. Desafortunadamente, y dada la escasa financiación para la investigación musical en Colombia (MIÑANA BLASCO, 2016b), dichos trabajos no suelen tener continuidad y terminan siendo la única producción monográfica de estos posgraduados.

Si he de ser riguroso, no debería hablar de la etnomusicología "en" Colombia, sino "sobre" Colombia, puesto que prácticamente toda la producción claramente identificable como etnomusicológica se ha realizado desde fuera del país y con criterios foráneos o internacionales. Sin embargo, los investigadores, educadores y escritores que en Colombia han sido más influyentes desde el siglo XIX en configurar una idea de "la

música nacional", de las músicas "regionales", del "folklore colombiano" y, más recientemente en reconocer, valorar y caracterizar la diversidad y la multiculturalidad musical del país, difícilmente podríamos caracterizarlos como etnomusicólogos o etnomusicólogas en sentido estricto.

Raúl Romero (2001) y Ana María Ochoa (2000) han mostrado que en América Latina se ha producido investigación musical que ha sido pertinente para las comunidades y músicos locales, e influyente en las políticas culturales nacionales, aunque no cumpliera con los estándares académicos de las academias hegemónicas ni se difundieran en las revistas internacionales. Simonett (SIMONETT; MARCUZZI, 2016, p. 44), en su reciente balance de la etnomusicología en AL, y siguiendo en parte al mismo Romero, reconoce que

"Local" scholarship has characteristically been deeply imbued with a sense of the immediacy of the music, its environs, the stewardship of its transmission, the sociopolitical worlds in which it is allowed to emerge (or not), and endeavors that might further musical dissemination or ameliorate the lives of music makers.

Por esta razón, y porque me han invitado a pensar en la posibilidad o a caracterizar una especie de "etnomusicologías latinoamericanas", voy a intentar avanzar en ello desde las especificidades del contexto colombiano.

Latinoamericanismos, academia y política

La raza de la América latina, al frente tiene la sajona raza, enemiga mortal que ya amenaza su libertad destruir y su pendón (TORRES CAICEDO, 1857).

Si hablamos de "latinoamericanismos", éstos son muchos y diversos: confederaciones americanas (Simón Bolívar), hispanoamericanismo o americanismo de mediados del XIX (antiespañol), latinoamericanismo (antinorteamericano), ¹³

Se ha atribuido el término al viajero francés Michel Chevalier (1806-1879) tras sus viajes por EEUU, México y Cuba: "América del sur es, como Europa meridional, católica y latina. América del norte tiene una población protestante y anglosajona" (CHEVALIER, 1836, p. 10). Aparece reiteradamente en varios escritos desde 1857 del diplomático y literato bogotano José María Torres Caicedo (1830-1889), quien presidió entre el 18 y el 22 de julio de 1875 en Nancy (Francia) el Primer Congreso Internacional de Americanistas (ver poema "Las dos Américas" en el epígrafe de esta sección; en 1865 publica un libro titulado *Unión Latino Americana* y tenía como proyecto publicar una "historia de la literatura latino americana"). Torres –y muchos otros intelectuales y políticos, como José Martí- se opuso frontalmente al panamericanismo norteamericano impulsado por James G. Blaine (1830-1893) desde 1881. El panamericanismo se impondría desde 1889 hasta 1948 que se substituye nominalmente por el interamericanismo con la creación de la Organización de Estados Americanos –OEA-, precisamente en Bogotá. Ese mismo año (1948) emerge de nuevo el latinoamericanismo como posición

panamericanismo e interamericanismo (pronorteamericano), ¹⁴ hispanoamericanismo (promovido desde España), iberoamericanismo (que incluye a Portugal). Todos ellos han tenido una intención o un componente político importante. Las relaciones entre nacionalismos, pretensiones expansionistas y latinoamericanismos también han sido muy complejas y diversas. Sin embargo, no todos los latinoamericanismos han sido igual de influyentes en la investigación etnomusicológica. Además, éstos se traslapan y muchos de los investigadores líderes pasaron de unos a otros en distintos momentos de sus vidas e incluso los compartieron, como en un continuum. Aunque hace falta mucha más investigación de archivo en este campo, voy a enunciar brevemente algunos planteamientos y a sugerir algunas hipótesis principalmente a partir de fuentes secundarias y textos de la época, mostrando cómo se articuló la etnomusicología en Colombia a estos procesos continentales.

Es frecuente atribuir el latinoamericanismo a Simón Bolívar, aunque él en realidad hablaba de "confederación de repúblicas" (1826); el trabajo de archivo y prensa hasta el momento muestra que el término de "América latina" aparece y se extiende rápidamente a mediados del XIX (ARDAO, 1986; GOBAT, 2013). A finales de 1857 el término se encuentra en escritos y en la prensa de casi todo el hemisferio, a excepción de Brasil, que lo hará un poco más tarde, a comienzos de la década de 1860 (GOBAT, 2013, p. 1367). El término parece originarse entre los intelectuales latinoamericanos en París a partir de la oposición entre la "raza latina" (católica) y la "sajona" (protestante) en Europa (PHELAN, 1979). El término "América latina" va a usarse en esos primeros años principalmente para confrontar el expansionismo norteamericano, oponiendo a la visión anglosajona y protestante, la tradición de los países con lenguas romances y católicos. El concepto de "raza latina" en América llevaba implícito que era la "raza blanca" de origen europeo. Hay que esperar a los inicios del siglo XX, y como respuesta a la segunda oleada de intervencionismo norteamericano, para que la idea "latina" de América Latina se concibiera desde el mestizaje e incluyendo no solo a la población "blanca" (GOBAT, 2013, p. 1374).

alternativa al panamericanismo y al interamericanismo norteamericano con la creación de la Comisión Económica para América Latina - CEPAL - de las Naciones Unidas. Ver Ardao, 1986 y Ayala Mora, 2013.

El "panamericanismo" deriva de *Pan America*, término acuñado en EEUU y que aparece en la prensa norteamericana en 1889, con motivo de la preparación de la Conferencia Internacional Americana (Washington, de octubre de 1889 a abril de 1890). El primer uso oficial aparece como "Unión Panamericana" en la IV Conferencia de Buenos Aires en 1910 (ARDAO, 1986, p. 157-8). El interamericanismo se usó a la par con el panamericanismo, y substituye –como se dijo en nota anterior- al panamericanismo en 1948 con la creación de la Organización de los Estados Americanos.

Musicología comparada y americanistas

Si bien podemos retrotraernos al siglo XIX en unos pocos casos aislados, ¹⁵ hay que esperar al siglo XX para hablar de un fenómeno relativamente visible y significativo cercano a lo que hoy llamaríamos etnomusicología. Un primer movimiento de investigación musical estuvo inspirado por la musicología comparada alemana y por el movimiento americanista europeo (Paul Rivet desde el Museo del Hombre en París y luego en Quito y Bogotá, o el italiano-argentino Francisco Imbernoni en la U. de Buenos Aires). ¹⁶ El comparativismo exigía pensar los fenómenos locales en relación con otros fenómenos regionales y continentales, y estimulaba el intercambio académico entre los investigadores. Creo que las iniciativas de Francisco Curt Lange (1903-1997) desde 1933, o de Carlos Vega¹⁷ se entienden mucho mejor en ese contexto. Este movimiento se reforzó con la migración de europeos en el marco de la guerra civil española (1936-1939) y la segunda guerra mundial (1939-1945). ¹⁸ Obviamente, aunque en buena parte estaba regido por preocupaciones académicas, el movimiento tenía numerosos matices e intereses diversos, especialmente en el campo político, y no estaba exento de tensiones (PINI; RAMÍREZ NIETO, 2012).

Este enfoque fue fundamental en los pioneros de la (etno)musicología en Colombia en los años 30 del siglo pasado. Después de un largo período de hegemonía conservadora desde finales del XIX, los gobiernos liberales (1930-1946) intentaron a marchas forzadas una modernización radical del país en prácticamente todos los

Ver un sugerente trabajo centrado en la "Colombia" del XIX de Ana María Ochoa, 2014. Ver también Bermúdez, 2006.

¹⁶ Recordemos que –como dije en nota anterior-, uno de los forjadores e impulsores del término América Latina, el bogotano José María Torres, presidió el Primer Congreso Internacional de Americanistas en Francia, en 1875. Otro bogotano también en el extranjero, Santos Cifuentes Rodríguez (1870-1932), músico residente en Buenos Aires en los últimos años de su vida, va a ser también pionero del término "americanismo musical" con varios pequeños artículos sobre la música en varios países sudamericanos bajo el encabezado "Hacia el Americanismo Musical", publicados en el *Correo Musical Sud-Americano* de Buenos Aires en 1915 (BERMÚDEZ, 2011, p. 107).

Carlos Vega tradujo y divulgó varias de las obras de la musicología comparada alemana, y Francisco Curt Lange estudió musicología con Hornbostel y Sachs en Alemania. Lange creó el primer Departamento de Musicología en América en Montevideo en 1933, que se transformará en 1939 en el Instituto Interamericano de Musicología por recomendación de la VIII Conferencia Interamericana de Lima de 1938.

El diccionario *Música y Músicos de Latinoamérica* (2 vol., 1947) del español de origen judío alemán Otto Mayer Serra (1904-1968), exilado en México desde 1940 publicado en México. Paul Rivet, el reconocido americanista del Museo del Hombre de París, fue profesor también durante su exilio en Colombia (1941-1943) y uno de los fundadores de la antropología allí (LAURIÈRE, 2008). En el ambiente de la posguerra surge el The International Folk Music Council (IFMC, Londres 1947; desde 1983 International Council for Traditional Music - ICTM), que pronto se vincularía con la Unesco; esta organización estuvo inicialmente (hasta finales de los 1960) casi exclusivamente centrada en Europa y con un enfoque muy folklorista que llegó tarde a la musicología comparada y a la etnomusicología (STOCKMANN, 1988); la vinculación con América Latina fue significativa en la academia brasileña (congresos de 1954 y 2001), pero no con otros países.

campos, entre ellos la educación, la cultura y específicamente la música. Modernizaron la educación superior y para ello invitaron a reconocidos académicos extranjeros. La antropología colombiana surge precisamente de ese impulso modernizador (PINEDA CAMACHO, 2004), una antropología no de sillón, sino comprometida con el conocimiento de la diversidad sociocultural del país y muy influenciada por el americanismo de Rivet. En lo musical hubo también numerosas iniciativas (coros, orquestas, modernización de los conservatorios) y los gobiernos liberales promovieron dos congresos musicales nacionales -fuera de la capital (1936 y 1937)- y la investigación musical de forma intencional (GIL ARAQUE, 2009). Sin embargo, la incipiente academia musical no logró asumir el reto puesto por los gobiernos liberales. Paradójicamente, los que cumplieron esa misión fueron un pequeño grupo de extranjeros residentes en los lugares tal vez más alejados de la capital. En primer lugar, el pianista de Curazao afincado en la ciudad de Barranquilla Emirto de Lima y Santiago (1890-1972) quien, además de compositor, concertista y pianista en la naciente radio, escribió varios agudos artículos, especialmente sobre las músicas urbanas y campesinas del Caribe colombiano que recopiló en una obra titulada Folklore colombiano en 1942. 19 Por otra parte, un grupo de misioneros capuchinos catalanes y ecuatorianos en el Putumayo y el Caquetá al sur del país (MIÑANA BLASCO, 2018b) liderados por el catalán Marcelino de Castellví (1908-1951) y con la coordinación del también catalán Francisco de Igualada (1907-1962) en lo musical, crearon en 1933 un centro de investigaciones amazónicas en Sibundoy, 20 al sur del país, con una revista académica que desde su título mostraba su americanismo: Amazonia Colombiana Americanista. Habían sido formados en la naciente Misionología, una versión eclesiástica de la

19

Emirto de Lima publicó varios artículos en *Acta Musicologica*, la revista de la International Musicological Society (1930, "La musique Colombienne", III, 3, p. 92-96; 1932, "La chanson populaire en Colombie" IV, 3, p. 128-129.; 1935, "Divers manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie", VI, 4, p. 167-169). De Lima es el único autor que es reseñado de Colombia en el libro pionero de Jaap Kunst, *Ethno-musicology* (KUNST, 1955, p. 98). En 1935 publica "Apuntes sobre los cantos costeños" (*Boletin Latinoamericano de Música*) y presenta en 1936 en el III Congreso Internacional de Musicología de Barcelona un trabajo titulado "Flautas indígenas", en realidad un estudio sobre la caña'e millo, un popular instrumento de lengüeta batiente que entona las melodías en las comparsas del carnaval de Barranquilla, y que es utilizado principalmente por población afrocolombiana (él no asistió personalmente al evento en Barcelona y su ponencia fue leída por uno de los organizadores; esta ponencia es muy probablemente el mismo trabajo publicado en 1937 con el título "Las flautas indígenas colombianas", en *Estudios Latino-americanos*, III, p. 67 ff., y reeditado en su libro recopilatorio *Folklore colombiano*) (LIMA, 1942). En realidad, parece que el único trabajo publicado sobre música indígena de Emirto de Lima es sobre los wayuu ("Música entre los goajiros", 1942, p. 67-71, que incluye dos melodías).

Dos años antes del Centro de Sibundoy se había creado el gabinete de musicología indígena (1931) en el Museo de Historia Natural (hoy Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia") bajo la dirección de Carlos Vega, hoy Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en Buenos Aires.

antropología, y demostraban un conocimiento de la musicología comparada alemana, de la antropología británica y norteamericana, de los trabajos pioneros de Frances Densmore (1867-1957) y de los estudios americanistas.

Para conocer científicamente cuáles son los orígenes del folklore colombiano, cuáles las influencias recibidas, cuáles los temas netamente autóctonos, qué áreas abarcan, qué condiciones de psicología colectiva pueden deducirse y, para dilucidar otras cuestiones, Colombia necesita comparar su folklore con el del mundo entero: especialmente el de sus indígenas con el resto del continente y además con el de Oceanía y Asia; el de los blancos con el de Europa, principalmente con el de España, y el de los negros con el de África (IGUALADA; CASTELLVÍ, 1938, p. 676).

Desde su lejano centro de investigaciones en la selva se carteaban con los americanistas Paul Rivet (1876-1958) en París y Martin Gusinde (1886-1969) en Alemania, publicaron manuales para el trabajo de campo siguiendo las Notes and Queries on Anthropology de la antropología británica, escribían ponencias que presentaban en congresos internacionales en Europa y fueron los pioneros en transcribir melodías indígenas con sus textos en los idiomas originales, contextualizarlas en los rituales y acompañarlas de interesantes análisis musicales. Participaron en la creación de la Junta Nacional de Folklore, en el diseño de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 y en un cancionero escolar publicado por los gobiernos liberales en 1935 (Cancionero escolar. Biblioteca aldeana de Colombia. 1935. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional de Colombia). El trabajo de estos misioneros fue sin lugar a dudas el más cualificado de los presentados por Colombia en el cuarto número del Boletín Latino-Americano de Música de Francisco Curt Lange y publicado en Bogotá en 1938 con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la capital colombiana (IGUALADA; CASTELLVÍ, 1938). Finalmente, y en la misma década, el carmelita Severino de Santa Teresa (1885-1962) realizó un trabajo musicológico pionero en solitario en las selvas del noroeste del país, escribiendo pequeñas monografías etnográficas y numerosas transcripciones musicales (más de 700 partituras entre 1930 y 1939) de los indígenas embera-katío y principalmente de la población afrocolombiana, que hasta hoy estamos empezando a conocer y analizar (SALGADO JIMÉNEZ, 2017).

Panamericanismo: "America for the Americans"

Un segundo movimiento tuvo que ver con los intereses hegemónicos y expansionistas de EEUU en el continente que, en el campo de la investigación musical,

estuvieron orquestados principalmente desde la Organización de Estados Americanos.²¹ Este movimiento tuvo varios momentos (BERMÚDEZ, 2011), entre los que me gustaría diferenciar tres por su relación con la etnomusicología. El primero, provino de la Good Neighbor Policy durante la presidencia de Franklin Roosevelt (1933-1945) y que se traslapó con los últimos años del movimiento americanista proveniente del cono sur.²² El segundo, en el marco de la guerra fría, sería impulsado explícitamente desde la OEA, organización creada en 1948 en Bogotá. Coincidentemente, en la misma ciudad y mientras se celebraba la Conferencia Interamericana que crearía la OEA, estalla el período denominado "La violencia" en Colombia, una cruenta guerra civil entre conservadores y liberales que acabó con la hegemonía liberal de años anteriores y truncó las reformas sociales y la modernización del país (1948-1958). Al final de este período se produce el golpe de estado del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Este golpe va a durar muy poco, a diferencia de lo que sucedió en el subcontinente en años posteriores. Esta violencia continuó de forma más o menos localizada hasta hoy por los grupos guerrilleros, el Estado y, posteriormente, el narcotráfico y los paramilitares. El tercer momento de la hegemonía norteamericana va a continuar con Alliance for Progress entre 1961 y 1970 y los Peace Corps (1961), como respuesta al temor de la influencia de la Revolución cubana (1959), momento que coincide con un acuerdo entre las elites colombianas para detener la violencia y en el que los partidos tradicionales se alternarían en el gobierno, denominado el Frente Nacional (1959-1970). Y es en este marco donde se produce una especie de florecimiento de la musicología histórica y los estudios sobre música popular y tradicional -a veces bajo la denominación de etnomusicología, más frecuentemente como folklore-, bajo el liderazgo de Andrés Pardo Tovar (1911-1972) y del Centro de Estudios Folklóricos y

_

El panamericanismo tiene sus antecedentes en pensadores latinoamericanos (Simón BOLÍVAR, 1826, Congreso Anfictiónico de Panamá), pero son finalmente los EEUU los que van a utilizar la bandera de la unidad del continente americano para consolidar y legitimar su hegemonía. En 1889 se realiza en Washington la International Conference of American States, que derivará finalmente en la Unión Panamericana y luego en la OEA, creada en Bogotá en 1948. Los acuerdos multilaterales sobre aspectos comerciales, políticos y de seguridad, se complementaron con acuerdos de colaboración en el campo de las artes y la cultura. Colombia, aunque jugó un papel secundario en lo musical, tuvo cierta presencia en la diplomacia de la época (CAICEDO CASTILLA, 1961). Para un estudio detallado sobre el panamericanismo y la musicología colombiana ver Bermúdez, 2011. Para una mirada del panamericanismo musical desde las fuentes y perspectiva norteamericanas, ver Palomino, 2015.

En lo musical este primer momento estuvo marcado en los últimos años (1940-1947), paradójicamente, por el liderazgo de Charles Seeger (1886-1979), cofundador de la American Society for Comparative Musicology en 1933, y militante de la izquierda. Su labor como director de la Music Division de la Unión Panamericana, bastante difícil de evaluar en relación con América Latina, parece que estuvo más orientada a incorporar la música latinoamericana en los repertorios escolares y de bandas en EEUU (PALOMINO, 2015). Fue mucho más visible y palpable para nosotros el liderazgo de Francisco Curt Lange (MERINO MONTERO, 1998).

Musicales - CEDEFIM - del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia (1959-1966). Desde este centro, Pardo lideró no solo la producción de musicología histórica (PARDO TOVAR, 1966), sino una serie de expediciones de campo en diferentes regiones del país con el apoyo de antropólogos y compositores del Conservatorio, en asocio con el Instituto Colombiano de Antropología y la Radiodifusora Nacional de Colombia, fortaleciendo los vínculos con la academia norteamericana y con la recién fundada disciplina etnomusicológica (BERMÚDEZ, 2006, 2011, 2012). El campo cultural va a institucionalizarse al interior del Ministerio de Educación con el Instituto Colombiano de Cultura - COLCULTURA - en 1968, dentro del cual se va a crear el Centro de Documentación Musical (1973), que va a recoger las grabaciones anteriores y a iniciar nuevas expediciones. En este tercer momento se va a introducir en Colombia la antropología norteamericana y el naciente enfoque etnomusicológico en una serie de eventos académicos (MIÑANA BLASCO, 2014). El primero de ellos fue la Primera Conferencia Iberoamericana de Etnomusicología (organizada por el Consejo Interamericano de Música), celebrada en Cartagena (Colombia) en febrero de 1963. A ella asistieron Charles Seeger, Mantle Wood, Willard Rhodes y George List de los EEUU, Carlos Vega (Argentina), Lauro Ayestarán (Uruguay), Rossini Tavares de Lima (Brasil) y Luis F. Ramón y Rivera (Venezuela), entre otros (BERMÚDEZ, 2006). En ese evento Seeger va a plantear una primera idea en torno a la unificación de la musicología y la etnomusicología. El mismo Pardo escribió varias ponencias y artículos que abordaban específicamente la delimitación de la musicología, la etnomusicología y los estudios folklóricos, proponiendo un programa académico hacia el futuro en el que sugería aprender de los desarrollos de la etnomusicología norteamericana, adaptándola a las condiciones nacionales.

Varios de los líderes del anterior americanismo (entre ellos Francisco Curt Lange e Isabel Aretz) aprovecharon la financiación y las oportunidades de la OEA para consolidar sus proyectos académicos, de intercambio y de formación. Por ejemplo, Aretz, junto con su esposo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, logró una bien financiada institución de investigaciones folklóricas musicales con apoyo de la OEA (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore –INIDEF- 1971-1990) que no solo hizo investigaciones en el sur del continente (Figura 3), numerosas publicaciones y traducciones, sino que formó etnomusicólogos provenientes de casi todos los países de

América Latina,²³ y recuperó para los investigadores latinoamericanos los archivos documentales y sonoros dispersos en Europa y Estados Unidos.



Figura 3. Misiones y relevamiento etnomusicológico y folklórico llevado a cabo por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas (ARETZ; RAMÓN y RIVERA, 1976, p. 10).

Iberoamericanismo: el regreso de la "madre patria"

España había visto perder su influencia en América Latina ante los avances norteamericanos (primero con su último bastión en Cuba, 1898) y luego con la Unión Soviética (otra vez Cuba en 1959). Va tratar de recuperarla tardíamente con varias iniciativas, entre las que se destaca la creación de la Organización de Estados Iberoamericanos, que tendría también cierta influencia en la investigación y en la formación etnomusicológica y folklórica desde el Convenio Andrés Bello CAB (1970) y creando correlatos al INIDEF de Caracas como el IADAP (Instituto Andino de Artes

Por ejemplo, los colombianos María Eugenia Londoño y Benjamín Yépez. José Jorge de Carvalho y Marita Fornaro también fueron estudiantes del INIDEF.

MIÑANA, Carlos. ¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 7-35, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Populares 1976- en Quito y en otras ciudades como Pasto en Colombia).²⁴ El Convenio Andrés Bello se firma también en Colombia, y en Bogotá está la Secretaría Ejecutiva. Con financiación del CAB y la OEI -entre otras agencias nacionales e internacionalesse realizó también una serie de 10 encuentros "para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos", organizados por la gestora Isadora de Norden, cuyas memorias se publicaron (Cartagena de Indias 2000, Santa Ana de Coro -Venezuela- 2001, Granada - España- 2002, Lima 2003, Quito 2004, Medellín 2005, Venezuela –varias ciudades- 2006, Santa Cruz de la Sierra –Bolivia- 2007, Cartagena de Indias 2008, Lima 2009, Santa Cruz de Mompox -Colombia- 2010); desde 2003 los encuentros se alinean con la política de la Unesco y cambian el nombre de "patrimonio folclórico" por "patrimonio inmaterial" (ver §5), y desde 2005 "los países andinos" se amplían a "los países iberoamericanos". Desde finales de los 1990 el CAB ha publicado numerosos libros y realizado eventos centrados -no en Iberoamérica- sino en Latinoamérica y en la cultura latinoamericana, orientándose más al consumo y a la economía de la cultura, es decir, a la medición del impacto económico de las industrias culturales y creativas, de las fiestas populares, y al emprendimiento artístico. América Latina se convierte aquí en un gran mercado cultural de más de 600 millones de consumidores.²⁵

Latinoamericanismo: folklorismos tardíos, la izquierda y los movimientos indígenas

La Revolución cubana (1959) va a ser un duro golpe para la hegemonía de EEUU en la región y va a cuestionar el panamericanismo que dominó la primera mitad del siglo XX. El panamericanismo va a tener su contraparte geopolíticamente en el

Esta fue una iniciativa del Ministro de Cultura ecuatoriano en la Séptima Reunión de Ministros del CAB realizada en Bogotá del 27 al 29 de julio de 1976. En la ciudad de Pasto, al sur de Colombia, se creó en 1979 una filial del IADAP, filial que hoy continúa a cargo de la Universidad de Nariño (http://iadap.udenar.edu.co/). El Convenio Andrés Bello pretendió desarrollar una especie de panamericanismo cultural andino -hoy denominado "espacio cultural iberoamericano"-, ligado a la Organización de Estados Iberoamericanos OEI -1959- como contrapeso a la influencia norteamericana desde la OEA. El CAB lo han firmado hasta la fecha Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Venezuela. Argentina en proceso de adhesión. Ver http://convenioandresbello.org/inicio/cultura-publicaciones/. El giro se evidencia con el "Seminario hacia la consolidación de un espacio cultural Latinoamericano", realizado en Sevilla del 28 al 30 de octubre de 1998, y cuyas memorias saldrían publicadas un año después con el título América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado. En mayo 16-18 de 2000, en Bogotá, se realizaría el "Seminario internacional sobre economía y cultura: la otra casa de la moneda", que también se publicaría al año siguiente. En música el CAB financió estudios sobre la industria fonográfica colombiana (2003) y en Cartagena de Indias (2004), así como de las industrias culturales en Colombia (2003), Chile (2003 y 2004), Venezuela (2004), Bolivia (2005), Perú (2005).

MIÑANA, Carlos. ¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 7-35, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

latinoamericanismo promovido desde Cuba y la URSS en el marco de la guerra fría (Figura 4). Van a proliferar manifiestos, estudios académicos, publicaciones, congresos, movilizaciones que harían contrapeso al interamericanismo y a la Alianza para el progreso.²⁶

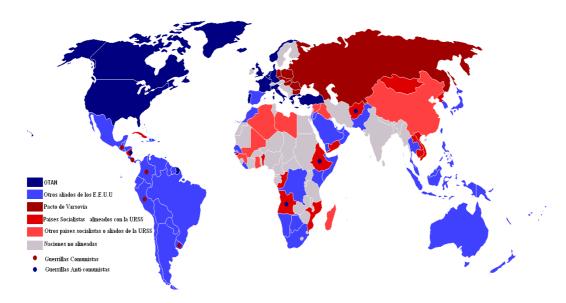


Figura 4. Mapa del mundo en Guerra Fría en 1980, en tonos de rojo los aliados de la Unión Soviética y otros países comunistas, y en tonos de azul los Estados Unidos y sus aliados capitalistas; los puntos rojos significan guerrillas comunistas y los puntos azules guerrillas anticomunistas. https://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_Fr%C3%ADa

Este latinoamericanismo –antinorteamericano, como todos- no estuvo tan bien financiado ni orquestado como el interamericanismo de la OEA, pero recogió el sentir contestatario de las décadas de los 1960 y los 1970, y se convirtió en un sentimiento generalizado, especialmente entre la juventud y los académicos, hasta bien entrada la década de los 1980, y con fuertes repercusiones que llegan hasta nuestros días.²⁷ En ese contexto hay que entender la significativa labor de instituciones como La casa de las Américas en Cuba y su Boletín de Música, sus publicaciones y los premios de Musicología. México (y en menor grado Venezuela) fue también un centro de

Si consideramos sólo publicaciones académicas en forma de libro traducidas del ruso al español encontramos un buen número donde la confrontación es explícita. Por ejemplo, *El latinoamericanismo contra el panamericanismo (desde Simón Bolívar hasta nuestros días)* (GLINKIN, 1984). Ver también (ANTIÁSOV, 1986; Redacción "Ciencias Sociales Contemporáneas", 1982). Una publicación reciente recogió los numerosos discursos de Fidel Castro sobre el tema en esa época: *Latinoamericanismo vs imperialismo* (CASTRO; SUÁREZ SALAZAR, 2009). También hubo numerosas publicaciones latinoamericanas, académicas e históricas que confrontaron el panamericanismo desde posiciones no prosoviéticas, como, por ejemplo, los trabajos del uruguayo Arturo Ardao (1986).

Ver, por ejemplo, la canción "Latinoamérica" –entre otros temas- de Calle 13 (2004-) (*Entren los que quieran*, Sony Music 2010), con la colaboración de la colombiana Totó la momposina. En el ámbito político el latinoamericanismo se convirtió recientemente en una bandera de Hugo Chávez en Venezuela que se concretó con la creación en 2011 de la Unión de Naciones Suramericanas UNASUR como alternativa a la OEA.

pensamiento muy importante en ese contexto, punto de llegada de muchos exilados de las dictaduras latinoamericanas.²⁸ Este latinoamericanismo fue fructífero en la política, en la religión (teología de la liberación), en la academia, en la literatura y en las artes en general, en la composición musical, en los movimientos de nueva canción y en la salsa de esa época –explícitamente latinoamericanistas- (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2013, p. 217), en los estudios sobre la música comercial, también en la pedagogía musical, pero creo que no tanto en la investigación etnomusicológica, donde el folklorismo a la manera de los primeros años de Carlos Vega y la nueva etnomusicología, o una fusión un poco extraña como la profesada por Isabel Aretz y el INIDEF, eran dominantes.

La propuesta de introducir la nueva disciplina etnomusicológica en Colombia en los 1960, a pesar del apoyo norteamericano, fracasó en primer lugar por las intrigas internas en el Conservatorio de Bogotá que van a sacar a Pardo Tovar de la dirección (BERMÚDEZ, 2012) y se va a dar un regreso al folklorismo decimonónico liderado en el Conservatorio por Guillermo Abadía Morales (1912-2010). Esta hegemonía folklorista va a durar hasta el Congreso Nacional de Folcloristas de 1981 en Medellín, en el que se va a producir una crítica devastadora de dicho enfoque desde la izquierda (MIÑANA BLASCO, 2000, 2018a). Pero la etnomusicología no prosperó en los 1960, sobre todo porque era mala época para la influencia norteamericana en los estudios que tuvieran que ver con la música del "pueblo" y de los indígenas, pues dicha influencia evidenciada también en los Cuerpos de Paz, en los misioneros del Instituto Lingüístico de Verano, en los antropólogos norteamericanos que circulaban en el Instituto Colombiano de Antropología y en la presencia de algunos etnomusicólogos que realizaban sus tesis doctorales como George List (1911-2008) en Evitar, Cartagena (LIST, 1983), o Dirk Koorn (1943-) en Vélez, Santander (KOORN, 1977)- era vista como una manifestación más del imperialismo y expansionismo norteamericano. Los académicos e investigadores norteamericanos incluso fueron señalados de agentes de la CIA.

Por poner un solo ejemplo en la academia mexicana, la Unión de Universidades de América Latina (UDUAL), liderada por la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, en su VII Asamblea General celebrada en Oaxtepec en noviembre de 1976 consideró que "La acción concientizadora latinoamericanista debe llegar, a través de los cursos que se impartan, no sólo a nivel de estudios superiores sino también a los niveles de la educación primaria y secundaria". La UNAM publicó desde 1978 una colección de cien libritos con el título *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, con varias reediciones. En esa misma época creó la Sociedad Latinoamericana de Estudios sobre América Latina y el Caribe –SOLAR-, vinculada con el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras, y la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (Unión de Universidades de América Latina - Coordinación de Humanidades, 1986, p. 14-17).

MIÑANA, Carlos. ¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 7-35, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Es decir, que la década de los 1970 en Colombia va a oscilar entre el folclorismo amateur liderado por Guillermo Abadía y sus seguidores en las regiones, y la militancia de la izquierda. A pesar de sus diferencias, ambos enfoques se complementaban y compartían al menos el reconocimiento de la cultura popular y una animadversión por el imperialismo norteamericano (MIÑANA BLASCO, 2014, 2018a). El enfoque folklorista, más centrado en establecer taxonomías, genealogías, definiciones, fronteras y autenticidades, inventó los cánones de la música tradicional colombiana, legitimó como auténticas algunas expresiones y descalificó otras. La colombianidad hoy sigue siendo definida desde muchos de los cánones establecidos por los folkloristas de los años 1970. La izquierda, muy fragmentada, por su parte, ponía la música tradicional y "popular" al servicio de los diferentes proyectos partidistas. Los socialistas, con su visión internacionalista y urbana de la revolución, poco se ocuparon de las tradiciones locales. Los del Partido Comunista, para los que la revolución debería ser protagonizada por la clase obrera, compusieron canciones sindicales y revolucionarias. Únicamente los maoístas reconocieron el potencial revolucionario de los campesinos y de los indígenas, lo cual produjo experimentos de investigaciónacción-participativa (bajo la influencia del sociólogo Orlando Fals Borda -1925-2008- y con experimentos de literatos como David Sánchez Juliao -1945-2011), montaje, creación y divulgación de repertorios indígenas en los que los antropólogos jugaron un papel importante (grupo Yaki-kandru en Bogotá o Quiramaní en Medellín) y campesinos (Jorge Velosa y luego los Carrangueros de Ráquira y una plétora de grupos como Canto al pueblo, Cantalibre, Canchimalos o Nueva cultura). Algunas de las producciones discográficas de estos grupos son reproducciones fieles de expresiones indígenas y campesinas, filtradas especialmente en los textos, seleccionados para articularse con los movimientos políticos y sociales (MIÑANA BLASCO, 2018a). El inmediatismo del activismo político de izquierda o la represión no eran contextos que favorecían la producción académica de trabajo de campo prolongado, como es la de la etnomusicología. Desde el punto de vista de la producción académica, todos estos importantes esfuerzos dejaron escasos resultados. En varios países latinoamericanos se vivieron de igual forma las urgencias de la militancia política o el silencio impuesto por las dictaduras militares para las que el latinoamericanismo no era un término deseable.

No obstante, desde el inicio de los 1980 se multiplica una forma de investigar en Colombia en continuidad con la investigación-acción-participativa de Fals, en la confluencia entre el pensamiento crítico de la izquierda y el empoderamiento de los movimientos campesino e indígena, especialmente con el liderazgo del Consejo -CRIC-Regional Indígena del Cauca desde 1971 (http://www.criccolombia.org/portal/) y luego a nivel nacional con la Organización Nacional Indígena de Colombia –ONIC- en 1982 (http://www.onic.org.co/).²⁹ Fruto de ese proceso surgen una serie de investigaciones colaborativas entre académicos y pueblos indígenas, algunas de las cuales tuvieron como resultado no sólo publicaciones y materiales audiovisuales (películas y videos, grabaciones de campo y en estudio) sino procesos educativos, de recuperación histórica, de transformación de las músicas, organizativos y políticos.³⁰ Hoy contamos con varias tesis de pregrado o licenciaturas sobre música indígena realizadas por los mismos indígenas, producciones discográficas y en YouTube, y compositores indígenas graduados que han realizado arreglos y composiciones sobre su música tradicional y que trabajan en su región como docentes de música.

La Unesco: del latinoamericanismo al patrimonio inmaterial

Las Organización de las Naciones Unidas, más plural y menos controlada por los EEUU, y especialmente su división centrada en la educación y la cultura, la Unesco, fue un espacio muy fructífero para el latinoamericanismo de los 1960 y de los 1970. Varios de los intelectuales que he mencionado a lo largo de este trabajo fueron asesores de la Unesco o participaron en comisiones y en las reuniones regionales para América Latina y el Caribe. En lo cultural la Unesco intentó jugar un papel destacado en este escenario desde la resolución 3325 de la XIV Reunión de la Conferencia General de la Unesco (París 1966), ³¹ continuando con las resoluciones de las reuniones XV a XVIII.

El movimiento indígena participó muy activamente en la redacción de la nueva constitución de 1991 en la que se reconocen los derechos de autonomía de los pueblos indígenas incluso para administrar los presupuestos públicos en sus regiones (educación, salud, cultura...) y para administrar una justicia propia en algunos casos.

Los primeros procesos con resultados académicos, musicales, pedagógicos y organizativos tuvieron su origen en la Universidad de Antioquia (Medellín) con el pueblo tule a finales de los 1970, luego con los embera-chamí (Premio de Musicología Casa de las Américas 1993, LONDOÑO, 2000) y con los nasa. El que escribe estas líneas también desarrolló un proyecto de larga duración con los nasa, que inició a mediados de los 1980 (BOLAÑOS; RAMOS; RAPPAPORT; MIÑANA BLASCO, 2004; MIÑANA BLASCO, 2009a). El más reciente proyecto publicado en esta línea colaborativa se realizó con los wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, por parte de un profesor y compositor del Conservatorio de la Universidad de Caldas en el marco de su tesis doctoral en música en la Pontificia Universidad Católica Argentina de Buenos Aires (FUENTES HERNÁNDEZ, 2014). Este enfoque se desarrolló también en otros países por la misma época; ver, por ejemplo, para Brasil, LÜHNING; PEREIRA DE TUGNY, 2016.

[&]quot;Emprender el estudio de las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas, a fin de determinar las características de dichas culturas" (Resolución 3325 de 1966). En la reunión

La reunión de expertos en 1967 en Lima (27 de noviembre – 1 de diciembre) trazó los lineamientos generales donde se planteaba

considerar a América Latina como un todo (...) como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos [los intelectuales] el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que sólo los intelectuales latinoamericanos son llamados a participar en él (ARETZ, 1977, p. 1).

Este era un mensaje muy claro a la intromisión de EEUU y a los americanistas extranjeros. La idea de pensar América Latina como un todo, en oposición a EEUU y Canadá, confrontaba a la regionalización que se impulsaba desde EEUU fragmentando la "unidad latinoamericana" al dividir el continente en Norteamérica (incluido México), Centroamérica, el Caribe y Sudamérica.³² A esta reunión siguieron otras en las que se abordaron específicamente los estudios musicales (Caraballeda, Venezuela, del 22 al 30 de noviembre de 1971).³³ La relatoría del evento (SHC-71/CONF.19/14, Paris, 24 de abril de 1972) no deja lugar a dudas de su enfoque alternativo con mesas como "proceso de liberación del Tercer Mundo", o relaciones de las "formas de expresión musicales con las clases sociales". Aparecen temas muy novedosos como "la relación del entorno sonoro con la música", en la línea de lo que se llamaría soundscape, y una mesa sobre "la 'inter-ignorancia' musical en América Latina" y cómo combatirla. La reunión estableció un ambicioso e integral programa de política pública para la música en América Latina. La relatoría establece también unas áreas prioritarias para la investigación (Andes, Amazonia, Caribe) y afirma que las investigaciones "etnomusicológicas" deben alinearse con los enfoques adoptados en la reunión. Considero que el programa latinoamericanista de la Unesco resultaba mucho más integral, pertinente e igualitario que el panamericanismo o interamericanismo de la OEA y que en investigación musical superaba también el marco de referencia etnomusicológico. La parte más visible de este programa fue la publicación del libro América Latina en su música (1977), bajo la relatoría de Isabel Aretz. Lamentablemente

posterior en Lima (27 de noviembre a 1 de diciembre de 1967) se planteó concretar dicho estudio en encuentros centrados en áreas como literatura (Costa Rica 1968), arquitectura y urbanismo (Buenos Aires 1969), artes plásticas (Quito 1970) y música (Caracas 1971), artes del espectáculo, y culminar con una historia social y cultural de las ideas (ZEA; LEOPOLDO, 1986, p. 11). También se abordaron las lenguas indígenas, los aportes africanos, asiáticos y de otras olas migratorias.

Las subregiones y los estados miembros propuestos desde la Unesco fueron 1) México, América Central y Panamá; 2) Cuba, República Dominicana, Haití y demás Antillas; 3) Colombia y Venezuela; 4) Bolivia, Ecuador y Perú; 5) Brasil; 6) Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay.

Los expertos fueron de diferentes países, principalmente mexicanos, cubanos, brasileños, argentinos y chilenos, también varios especialistas franceses o asentados en París, pero no de Colombia. De Brasil participaron José Antonio Almeida Prado (1943-2010) y Rafael José de Menezes Bastos. Isabel Aretz fue "chairman" y el cubano Argeliers León, relator.

el libro se quedó corto frente a las ambiciosas expectativas de la reunión.³⁴ También, fruto de esta misma iniciativa, se publicó el libro África en América Latina, bajo la relatoría del cubano Manuel Moreno Fraginals (1920-2001), en el que se presenta un panorama sobre la música afroamericana a cargo de Odilio Urfé, Isabel Aretz y José Jorge de Carvalho.

En Bogotá, en enero de 1978, se reunió –convocada por la Unesco- la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina, una reunión clave para las políticas culturales en la región y en la que se insistió en la unidad e integración latinoamericanas (HARVEY, 1990). La Unesco continuó con varias iniciativas y reuniones en el sector, no tan ambiciosas, y fue abandonando el latinoamericanismo hasta su más reciente propuesta en torno al etéreo y confuso conceptualmente Patrimonio Cultural Inmaterial (2003).³⁵

De neoliberalismos y neoinstitucionalismos

Las políticas neoliberales que empezaron a experimentarse en la Chile de Augusto Pinochet (1973-1988) y los posteriores ajustes neoinstitucionales (El llamado Consenso de Santiago liderado por el Banco Mundial, BURKI; PERRY, 1998) (MIÑANA BLASCO, 2004; OCHOA GAUTIER, 2003) van a asignar a la cultura y a la investigación un lugar muy diferente en la lucha por la hegemonía de la región, y el papel de los organismos multilaterales como la Unesco, la OEA o la OEI fue cediendo el paso a otros como el Banco Mundial, el Banco Interamericano del Desarrollo y la Organización Mundial del Comercio.

Los países se han ido realineando en diferentes alianzas regionales donde lo que prima son los intercambios comerciales y las afinidades políticas, no tanto los culturales (Mercosur 1991, Asociación de Estados del Caribe 1994, Área de Libre Comercio de las Américas 1994, Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Sudamericana 2000, Unasur 2011...). Desde la Venezuela de Hugo Chávez intentó revivirse un latinoamericanismo bolivariano que encontró eco en algunos momentos en Bolivia y Ecuador, principalmente. Hoy el panorama continental es muy

Finalmente, los investigadores que escribieron en el libro, no fueron todos los que participaron en la reunión de Venezuela. Además, aparecen otros nombres como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905–1992), Alejo Carpentier y, por Colombia, el compositor Fabio González Zuleta (1920-2011) con un precario y desubicado texto sobre el "Adiestramiento del artista en el medio social", que inicia citando a Platón y concluye con Sófocles (1977, p. 88-102).

Para una crítica desde el campo de la música a la propuesta de la Unesco y al impacto que está teniendo, ver el capítulo VIII de Taylor, 2017.

MIÑANA, Carlos. ¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 7-35, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

fragmentado políticamente, con alianzas cambiantes y multilaterales. Los líderes dejaron de mencionar el latinoamericanismo en sus discursos.

No obstante, el latinoamericanismo sigue vivo especialmente en el ámbito cultural y académico, en publicaciones y en congresos. Latinoamérica sigue siendo una unidad de análisis para numerosos fenómenos sociopolíticos y culturales, y para estudios comparativos con otras regiones del globo, tanto por los académicos como por los organismos multilaterales. Sin embargo, los liderazgos personales e interinstitucionales se han debilitado. Hoy la principal labor latinoamericanista en la etnomusicología corre por cuenta de asociaciones profesionales y académicas como la ABET o como las "ramas latinoamericanas" de asociaciones internacionales de investigadores, de los congresos internacionales, de los centros de estudios latinoamericanos en EEUU y en Europa, y de las universidades públicas más prestigiosas en América Latina, como la UNAM, varias de las universidades brasileñas y la UBA, que acogen de forma generosa y solidaria estudiantes de posgrado que provienen de otros países latinoamericanos.

Desde mediados del XIX el latinoamericanismo ha tenido varias oleadas y, en cada una de ellas, se ha renovado tomando un carácter un poco diferente –pero siempre contra las pretensiones hegemónicas estadounidenses-. En lo cultural y en lo académico, también en lo etnomusicológico, los latinoamericanismos han sido siempre fructíferos pues han servido para reconocer a ese otro, el vecino de al lado, con el que tanto compartimos pero que tanto desconocemos, y para iniciar o continuar proyectos conjuntos, colaborativos y solidarios, y donde los distintos países –grandes, medianos y pequeños- sean valorados en sus aportes y especificidad.

No sé cuándo será la próxima oleada ni cómo, pero tal vez provenga de las entrañas del imperio, de los movimientos políticos y culturales de los "latinos" en EEUU, al igual que el primer latinoamericanismo se gestó fuera de Latinoamérica, entre los intelectuales americanos en París. La producción de investigadores -norteamericanos y latinoamericanos- sobre la música latinoamericana en la academia norteamericana es hoy muy notoria, y se mira cada vez con más interés al subcontinente (LEON; SIMONETT, 2016; KUSS, 2004).

Mientras tanto, vale la pena seguir alimentando las brasas de ese sentimiento, de ese rescoldo de dignidad y de solidaridad latinoamericanos en un contexto adverso donde el grande se impone al chico y donde todos competimos contra todos. Como afirmaba Darcy Ribeiro en 1976, en su ensayo ¿Existe América Latina? (RIBEIRO,

1979), "no hay duda de que sí", no como algo homogéneo sino diverso, anclado en la historia y en la coexistencia, y sobre todo como un proyecto de futuro.

Bibliografía

ANTIÁSOV, M. Panamericanismo: doctrina y hechos. Moscú: Editorial Progreso, 1986.

ARDAO, A. "Panamericanismo y latinoamericanismo". In: ZEA, Leopoldo (Ed.). América Latina en sus ideas. México - Paris: Siglo XXI Editores - Unesco, 1986. p. 157–171.

ARETZ, I.; RAMÓN Y RIVERA, L. F. "Áreas musicales de tradición oral en América latina". Revista musical chilena, v. 30, n. 134, p. 9–55, 1976.

AYALA MORA, E. "El origen del nombre América Latina y la tradición católica del siglo XIX". Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, v. 40, n. 1, p. 213–241, 2013.

BÉHAGUE, G. "Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology". In: NETTL, B.; BOHLMAN, P. V. (Eds.). Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991. p. 56-68.

BERMÚDEZ, E. "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos". In: Miradas a la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006. p. 7–83.

"Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia 1950-1970". In:
AHARONIÁN, C. (Ed.). Música / musicología y colonialismo. Montevideo: Centro de
Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura Uruguay,
2011. p. 101–158.

_____. "Andrés Pardo Tovar (1911- 72) y la tradición musicológica en Colombia". Ensayos. Historia y teoría del arte, n. 24, p. 114–133, 2012.

BITRÁN GOREN, Y.; RODRÍGUEZ LEIJA, C. (Eds.). Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. México D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes - CENIDIM, 2016.

BOLAÑOS, G.; RAMOS, A.; RAPPAPORT, J.; MIÑANA BLASCO, C. "¿Qué pasaría si la escuela...? 30 años de construcción de una educación propia." Popayán: Consejo Regional Indígena del Cauca - Terre des Hommes, 2004.

BURKI, J.; PERRY, G. E. Beyond the Washington Consensus: institutions matter. Washington: The World Bank, 1998.

CAICEDO CASTILLA, J. J. El panamericanismo. Buenos Aires: Roque Depalma, 1961.

CASTRO, F.; SUÁREZ SALAZAR, L. Latinoamericanismo vs imperialismo. México: Ocean Sur, 2009.

CHEVALIER, M. Lettres sur l'Amérique du Nord. Paris: Charles Gosselin et Cie, 1836.

DEVOTO, D. "Panorama de la Musicología Latinoamericana". Acta Musicologica, v. 31, n. 3/4, p. 91–109, 1959. Recuperado de http://doi.org/10.2307/931387.

FORNARO BORDOLI, M. "De cerca, de lejos: algunas reflexiones sobre la musicología en América Latina". In: FORNARO BORDOLLI, M. (Ed.). De cerca, de lejos: Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina. Montevideo: Universidad de la República - Escuela Universitaria de Música, 2013. p. 9-39.

FUENTES HERNÁNDEZ, F. M. Shihkakubi: generación de material para la composición de obras a partir de fuentes acústicas recopiladas en la comunidad indígena wiwa de la Sierra nevada de Santa Marta. Pontificia Universidad Católica Argentina, 2014.

GIL ARAQUE, F. "Congresos nacionales de música 1936-1937". Música, Cultura y Pensamiento, v. 1, n. 1, p. 14–34, 2009.

GLINKIN, A. N. El latinoamericanismo contra el panamericanismo (desde Simón Bolívar hasta nuestros días). Moscú: Editorial Progreso, 1984.

GOBAT, M. "The Invention of Latin America: A Transnational History of Anti-Imperialism, Democracy, and Race". American Historical Review, diciembre 2013.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J. P. Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

HARVEY, E. R. Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo. Madrid: Tecnos, 1990.

IGUALADA, F. F. de; CASTELLVÍ, F. M. de. "Musicología indígena de la Amazonia colombiana". Boletín Latino-Americano de Música, v. IV, p. 675–708, 1938.

KOORN, D. Folk music of the Colombian Andes. University of Washington, 1977.

KUNST, J. Ethno-musicology. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1955.

KUSS, M. Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Volume 1. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico. Austin: University of Texas Press, 2004.

LAURIÈRE, C. Paul Rivet: Le savant et le politique. Paris: Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2008.

LEON, J. F.; SIMONETT, H. (Eds.). A Latin American Music Reader: Views from the South. University of Illinois Press, 2016.

LIMA, E. de. Folklore colombiano. Barranquilla: Lit. Barranquilla, 1942.

LIST, G. Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage. Bloomington, 1983.

LONDOÑO, M. E. La música en la comunidad indígena epera-chamí de Cristianía: descripción de su sistema musical y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en procesos de reapropiación cultural y desarrollo etnoeducativo. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2000.

LÜHNING, A.; PEREIRA DE TUGNY, R. Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016.

MAYER-SERRA, O. Música y músicos de Latinoamérica. México: Editorial Atlante, 1947.

MERINO MONTERO, L. "Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción". Revista musical chilena, v. 52, n. 189, p. 9–36, 1998.

MIÑANA BLASCO, C. "Entre el folklore y la etnomusicología. Sesenta años de estudios sobre música popular tradicional en Colombia". A Contratiempo. Música en la cultura Segunda Época, n. 11, p. 36–49, 2000.

Č	1 /	, I	,					
"¿Tier Foro Pedago http://www.una	ógico l	Distrital.	Bogotá,	2004.				
"Inverpanorama region http://www.musobre-msicas-in	onal". A C Isigrafia.o	Contratiemp org/acontrati	o. Música en empo/?edica	n la cultui iones/revi	ra, n. 13 ista-13/a	3, 2009a. artculos/i	Recuperado nvestigacin-	de
"Investigation of the control	nstitucion ura, ısigrafia.o ndgenas-e	alización e n. org/acontrati	investigació 14, empo/?edic	n aplicad 2009b. iones/revi	a". A C ista-14/a	ontratien Recuper artculos/i	npo. Música ado nvestigacin-	en de
"Musi			_					

VIII Coloquio Internacional de Musicología / I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe (ARALC/IMS). La Habana, 2014.

_____. "Between Folklore and Ethnomusicology: Sixty Years of Folk and Vernacular Music Studies in Colombia". In: LEÓN, J. F.; SIMONETT, H. (Eds.). A Latin American Music Reader. Views from the South. Urbana: University of Illinois Press, 2016a. p. 94–119.

_____. "Investigación musical en Colombia: contextos, institucionalización y producción". In: BITRÁN GOREN, Y.; RODRÍGUEZ Leija, C. (Eds.). Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. México: Instituto Nacional de Bellas Artes - CENIDIM, 2016b. p. 83–104.

_____. Más allá de la protesta: música militante en Bogotá en los años 70 y la transformación de la "música colombiana". Bogotá, 2018a.

_____. "Misioneros y misioneras en el Putumayo y Caquetá en los años treinta: ¿pioneros de la (etno)musicología en Colombia?" In: PÁRAMO BONILLA, C. G. (Ed.). Sal de la tierra. Misiones y misioneros en Colombia, siglos XIX-XXI. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2018b. p. 230–256.

NETTL, B.; BOHLMAN, P. V. (Eds.). Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991.

NOVATI, J.; RUIZ, I. Mekamunaa. Estudio etnomusicológico sobre los Bora de la Amazonia peruana. Libro y LP. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1984.

OCHOA GAUTIER, A. M. "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia". In: III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 2000. Recuperado de http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Ochoa.pdf.

_____. Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: ICANH, 2003.

_____. Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia. Duke University Press, 2014.

PALOMINO, P. "Nationalist, Hemispheric, and Global: 'Latin American Music' and the Music Division of the Pan American Union 1939-1947". Nuevo mundo mundos nuevos, 2015 (Images, mémoires et sons, mis en ligne le 11 juin 2015). Recuperado de http://doi.org/DOI: 10.4000/nuevomundo.68062.

PARDO TOVAR, A. La cultura musical en Colombia. Bogotá: Editorial Lerner, 1966.

PHELAN, J. L. El origen de la idea de Latinoamérica. México, D.F.: UNAM, 1979.

PINEDA CAMACHO, R. "La escuela de antropología colombiana. Notas sobre la enseñanza de la antropología". Maguaré, n. 18, p. 59–85, 2004.

PINHEIRO, L. M. Darcy Ribeiro e a América Latina: um pensamento em busca da identidade e da autonomia latino-americanas. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2007.

PINI, I.; RAMÍREZ NIETO, J. Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría Académica Editorial, 2012.

Redacción "Ciencias Sociales Contemporáneas". El panamericanismo, su evolución histórica y esencia. Moscú: Academia de Ciencias de la URSS, 1982.

RIBEIRO, D. Configurações histórico-culturais dos povos americanos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. "A América Latina existe?" In: Ensaios insólitos. Porto Alegre: L&PM, 1979. p. 217–225.

_____. O Processo Civilizatório: etapas da evolução sociocultural. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. "El Pueblo Nuevo que somos. La búsqueda sin fin de nuestra propia identidad". In: VIGIL, J. M.; CASALDÁLIGA, P. (Eds.). Agenda Latinoamericana Mundial. 20 años. Panamá: Servicios Koinonía, 2012. p. 18–19.

ROMERO, R. R. "Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarships". Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, v. 22, n. 1, p. 48–62, 2001.

SALGADO JIMÉNEZ, M. J. El cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito. Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá, 2017.

SIMONETT, H.; MARCUZZI, M. "One Hundred Years of Latin American Music Scholarship: An Overview". In: LEÓN, J. F.; SIMONETT, H. (Eds.), A Latin American Music Reader. Views from the South. Urbana: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 2016. p. 1–68.

STOCKING, G. W. "Afterword: A view from the center". Ethnos, v. 47, n. 1–2, p. 172–186, 1982. Recuperado de http://doi.org/10.1080/00141844.1982.9981237.

STOCKMANN, E. "The International Folk Music Council/International Council for Traditional Music: Forty Years". Yearbook for Traditional Music, v. 20, p. 1–10, 1988. Recuperado de http://www.jstor.org.ezproxy.unal.edu.co/stable/768161.

TAYLOR, T. D. Music in the World: Selected Essays. Chicago / London: University of Chicago Press, 2017.

TORRES CAICEDO, J. M. "Las dos Américas". El correo de ultramar, Paris, 15 febrero 1857.

Unión de Universidades de América Latina - Coordinación de Humanidades. Ideas en torno de Latinoamérica. 2 vol. México: Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1986.

VEGA, C. Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

ZEA, Leopoldo (Ed.). América Latina en sus ideas. México - Paris: Siglo XXI Editores - Unesco, 1986.

Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira¹

Guilhermina Lopes Lenita W. M. Nogueira

Resumo: O presente artigo trata da canção *Mãe Preta*, composta nos anos 1930 pelos gaúchos Caco Velho e Piratini e regravada ao longo dos séculos XX e XXI por artistas de diversos países. A composição original, com texto de forte teor crítico sobre a escravidão, recebeu uma nova letra de autoria de David Mourão-Ferreira por ocasião de sua inclusão em uma cena do filme Les Amants du Tage, de Henri Verneuil (1955), em que era interpretada pela já bastante famosa cantora portuguesa Amália Rodrigues. Intitulada Barco Negro, tratava de uma mulher à espera do amado. Esta tornou-se a mais célebre, chegando a ser identificada como a original. Por meio da análise de diferentes versões, buscamos compreender os processos de apropriação e ressignificação a partir das diferentes escolhas textuais e musicais e da relação de cada uma com o contexto histórico, político e econômico em que se situa. Neste processo analítico, baseamonos no conceito de "tradução", proposto por Julio Mendívil (2013). Entre as interpretações analisadas estão as dos brasileiros Conjunto Tocantins (1943), Ney Matogrosso (1975), Tamara Franklin (2016), Filhos da Tradição (2018), dos portugueses Maria da Conceição (1953), Roberto Leal (2002), Dulce Pontes (1996), Mariza (2006) e do grupo luso-africano Muxima (2006). Concentramo-nos especialmente na versão da cantora portuguesa Deolinda Bernardo, uma das mais recentes, a partir da qual propomos uma reflexão sobre a responsabilidade no uso de registros musicais e visuais no contexto da world music. Com relação a este aspecto, baseamo-nos no artigo A Sweet Lullaby for World Music (2000), de Steven Feld. Destaca-se ainda a substancial contribuição teórica do artigo Travessias do "Barco Negro" - o sequestro da mãe negra (2016), de Osmar Pereira Oliva, com o qual este trabalho pretende dialogar.

Palavras-chave: Mãe Preta. Caco Velho. Barco Negro. World music. Ressignificação.

"Mãe-Preta": re-readings and resignifications of a Brazilian song

Abstract: This article broaches several versions of the song "Mãe Preta", composed in the years 1930 by Caco Velho and Piratini, from Rio Grande do Sul, southern Brazil. The original work, with critical lyrics about Brazilian slavery, received a totally different poem by David Mourão-Ferreira when it was presented by the famous Portuguese singer Amália Rodrigues in Henri Verneuil's movie *Les amants du Tage* (1955). The new lyrics told the story of a woman who waited for her lover by the sea. Based on their different musical and textual choices, we aim to analyze the processes of appropriation and re-signification, considering also the political and economic context. This analytical process is based on Julio Mendívl's concept of "translation" (2013). Some of the versions discussed are those by Brazilian artists Conjunto Tocantins (1943), Ney Matogrosso (1975), Tamara Franklin (2016), Filhos da Tradição (2018), Portuguese Maria da Conceição (1953), Roberto Leal (2002), Dulce Pontes (1996), Mariza (2006) and Luso-African group Muxima (2006). Based on the analysis of one of the most recent versions of the song, by Delinda Bernardo, we also propose a reflection on responsibility in the use of oral traditional

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

A primeira versão deste artigo foi elaborada como trabalho final da disciplina "Etnomusicologia: questões contemporâneas", ministrada pela profa. Dra. Érica Giesbrecht no programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Unicamp, em 2013. Uma versão revista e ampliada foi apresentada no VIII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, realizado na Universidad Austral de Chile em Valdívia, de 13 a 17 de janeiro de 2015. Não foram publicados anais do evento. A presente publicação incorpora, além de novas referências bibliográficas, análises de versões da canção surgidas nos anos seguintes. Agradeço aos pareceristas a indicação do artigo Travessias do "Barco Negro" — o sequestro da mãe negra (2016), de Osmar Pereira Oliva, que propiciou o contato com outro olhar sobre o mesmo tema.

music in the context of world music. The discussion of this aspect is based on Steven Feld's article "A sweet lullaby for world music" (2000). We also would like to acknowledge the theoretical contribution of Osmar Pereira Oliva's article "Travessias do 'Barco Negro' – o sequestro da mãe negra" (2016).

Keywords: Mãe Preta. Caco Velho. Barco Negro. World music. Re-signification.

Ouve-se o toque de um *didgeridu*², ao qual se segue um canto solista em voz masculina, depois uma breve resposta coral em uníssono, em uma língua não informada; pela sonoridade, talvez se trate de algum dialeto africano. Começa então um *beatbox*³, acompanhando a cantora, que logo entra com a melodia: "Mãe preta, mãe preta..." Somam-se ainda ao arranjo o som de um *sitar*⁴ e de um canto indiano. No vídeo, alternam-se imagens dos músicos gravando em estúdio e de mulheres, homens e, sobretudo, crianças, a maioria negras, e algumas asiáticas. Algumas aparecem felizes, com suas mães ou com seus pares, mas a maior parte está desnutrida - barrigas inchadas, olhos tristes e desconfiados. Em alguns momentos, efeitos gráficos simulam fogo. Logo também se ouve um violão e sintetizadores. A pronúncia europeia do português, os melismas⁵, a voz boa parte do tempo no registro de peito e os portamentos⁶ revelam o estilo do canto, que remete ao fado. A cantora é Deolinda Bernardo⁷. Vai-se ouvindo a letra:

Pele encarquilhada, carapinha branca Gandôla de renda caindo na anca Embalando o berço do filho do sinhô Que há pouco tempo a sinhá ganhou.

Era assim que mãe preta fazia criava todo branco com muita alegria Porém lá na sanzala o seu pretinho apanhava Mãe preta mais uma lágrima enxugava

Mãe preta, mãe preta...

Enquanto a chibata batia no seu amor Mãe preta embalava o filho branco do sinhô.

Instrumento de sopro típico de diversas culturas aborígenes australianas, caracterizado pela sonoridade grave e cuja técnica é sobretudo baseada na emissão de notas pedais (KNOPOFF, 2001).

Técnica de percussão vocal e improvisação rítmica frequentemente utilizada no RAP e hip hop.

⁴ Instrumento de cordas dedilhadas utilizado no repertório clássico do sul da Ásia. (KERNFELD, 2003).

Um grupo de notas (geralmente mais de 5 ou 6) cantado sobre uma mesma sílaba (CROCKER, 2001).

Na música vocal, a conexão entre duas notas passando audivelmente pelas sonoridades intermediárias, ou seja, deslizando de uma nota a outra. (HARRIS, 2001).

Vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nh-Qn2QSeq0. Acesso em 10 out. 2018. A fim de facilitar o acesso às gravações de referência, incluímos os links nas notas de rodapé e eliminando a referenciação duplicada ao final do texto.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Os dois últimos versos repetem-se até o fim da canção, interrompidos apenas pela intervenção do rapper XL, com o seguinte texto:

Mãe preta, mãe África, berço dos homens Céu azul rasgado pelos desenhos das nuvens Misto de coisas e sensações, respiro fundo no continente mais pobre e mais rico do mundo.

Jamais existiram raças superiores. Já não existem escravos nem senhores. O ser humano é igual, pra que pões uma etiqueta? Mãe preta, mãe África, a joia do planeta.

Passamos agora a outro vídeo⁸. O cenário é a Torre de Belém, cartão postal de Lisboa. Gravação ao vivo, de um concerto de Mariza, acompanhada pela orquestra Sinfonieta de Lisboa, com regência e arranjos do brasileiro Jacques Morelembaum. Nessa música, a orquestra está em silêncio. A introdução é feita por um grupo de percussão, dirigido por João Pedro Ruela e composto por timbalões - instrumentos tradicionais portugueses -, além de *cajón*⁹ e *derbak*¹⁰. Mariza começa a cantar *a cappella*¹¹, sendo logo acompanhada pela guitarra portuguesa, guitarra clássica (nosso violão) e baixo. O estilo é próximo de um fado, a mesma melodia de mãe preta, mas a letra é totalmente diferente. Em vez de escravos, o texto fala de uma mulher à espera do amado que partiu num barco.

De manhã, que medo que me achasses feia! Acordei tremendo, deitada na areia Mas logo os teus olhos disseram que não, E o sol penetrou no meu coração Vi depois, numa rocha, uma cruz, E o teu barco negro dançava na luz Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas Dizem as velhas da praia que não voltas: São loucas! São loucas! Eu sei, meu amor, Que nem chegaste a partir, Pois tudo, em meu redor, Me diz que estás sempre comigo.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wQ-2BrKoKiw. Acesso em 10 out. 2018.

Instrumento de percussão feito de madeira e em formato de caixa, largamente utilizado na América hispânica. (HAEFER, 2016).

O derbak, darbukka, darabuke, derbuga ou derbukka é um instrumento de percussão comum a várias tradições árabes. Em formato de taça, possui uma extremidade mais estreita, aberta e outra mais larga coberta por pele. Seu corpo pode ser feito de cerâmica, madeira ou metal. É bastante utilizado para o acompanhamento de danças. (CONNER, HOWELL, LANGLOIS, 2001).

¹¹ Sem acompanhamento instrumental.

No vento que lança areia nos vidros; Na água que canta, no fogo mortiço; No calor do leito, nos bancos vazios; Dentro do meu peito, estás sempre comigo.

Diante dos dois vídeos, perguntamo-nos qual o texto original. Aparentemente o da música de Mariza, pela temática de sofrimento amoroso, comumente associada ao fado, bem como pelo uso de uma instrumentação tradicional do gênero (guitarra portuguesa e guitarra clássica). Pois engana-se o ouvinte. O texto original é o primeiro e a música nem sequer foi concebida como um fado.

A história da canção começa na década de 30. O músico porto-alegrense Matheus Nunes, conhecido como Caco Velho devido à sua recorrente apresentação do samba de Ary Barroso assim intitulado, era pandeirista no regional de Piratini (Antonio Amabile). Caco Velho compõe a canção *Mãe Preta*, em ritmo de toada, em parceria com Piratini, que o ajuda com a letra. No artigo *Travessias do "Barco Negro" – o sequestro da mãe negra* (2016), Osmar Pereira Oliva aponta em outra composição de Ary Barroso, o samba-exaltação *Aquarela do Brasil* (1939), uma importante inspiração para *Mãe Preta*, devido a várias referências, na letra, à influência africana na cultura brasileira, ao apelo presente no verso "tira a mãe preta do serrado¹²" e em células rítmicas comuns às duas composições. Podemos destacar a semelhança rítmica, melódica e harmônica entre as breves seções instrumentais entre estrofes nas duas canções¹³. Deve-se observar, contudo, que a referida passagem, embora seja ouvida na maioria das versões da canção de Caco Velho, não está presente na gravação mais antiga a que temos acesso, a do Conjunto Tocantins, de que falaremos mais adiante.

Segundo biografia escrita pelo genro de Caco Velho, em parceria com outros familiares (ANDRADE, 2013), o tema da canção teria sido inspirado por um quadro em sua casa. Em seu artigo, Oliva menciona a lenda da mãe preta, relacionada à fundação da cidade de Passo Fundo, no estado natal dos compositores. Também observa que a figura da escrava que cuidava dos filhos dos senhores brancos foi representada por diversos pintores no início do século XX. Destaca o quadro de Lucílio de Albuquerque (1912), no qual, em suas palavras (2016, p. 89), "a mãe preta amamenta uma criança branca enquanto olha o seu filho negro deitado aos seus pés, num misto de tristeza e de candura".

A palavra cerrado (escrita com "c", diferentemente da maioria das fontes da letra da canção de Ary Barroso) designava lugares fechados onde os negros escravos dormiam amontoados.

Comparar, por exemplo, o trecho entre 0'55" da gravação de *Aquarela do Brasil* por Francisco Alves https://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY e o trecho entre 1'47" da gravação de *Mãe Preta* por Maria da Conceição. https://www.youtube.com/watch?v=5NX32PqN9QY.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

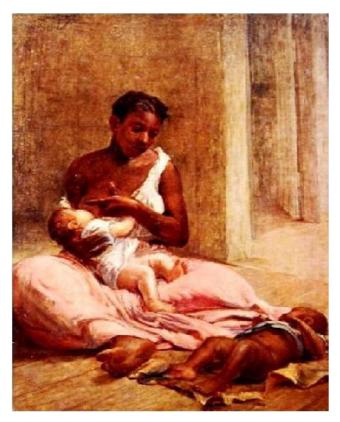


Figura 1. Mãe Preta, de Lucílio de Albuquerque (OLIVA, 2016, p. 89).

Caco Velho muda-se para São Paulo em 1940, apresentando-se na boate OK. Em 1943, começa a atuar na Rádio Tupi, onde fica conhecido como "o homem da cuíca na garganta", por imitar com a voz esse instrumento (CACO VELHO, 2013). Não há registros de *Mãe Preta* na voz de seus autores. A gravação mais antiga foi feita pela Continental em 1943, com o Conjunto Tocantins. O grupo era um quarteto vocal, cujos cantores também tocavam instrumentos de cordas dedilhadas e percussão, formação semelhante aos célebres Demônios da Garoa. Embora a introdução mais lenta sugira uma toada, como na concepção original da canção, o predomínio de um andamento moderado o ritmo binário bem marcado e a presença de síncopas levam a caracterizar este registro como um samba-canção¹⁴.

Oliva também faz menção a uma edição brasileira da partitura¹⁵ de *Mãe Preta* onde se leem as seguintes indicações abaixo do título: "Madona – Barco Negro" e "Batuque". Os dois primeiros termos referem-se a outros títulos que a música recebeu –

Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=PyTqD9xtdWo. Acesso em 10 out. 2018. Em vez de "na senzala seu pretinho apanhava", o texto desta versão traz "pai João apanhava".

Infelizmente nem o autor nem nós pudemos ter acesso direto à partitura completa, apenas à sua capa, exposta em um site de comercialização de livros e partituras antigas https://www.traca.com.br/livro/381782/#, onde é anunciada como vendida. O site atribui o ano de 1952 à edição, porém a presença do título "Barco Negro", referente à versão apresentada no filme *Les Amants du Tage*, de 1955, leva-nos a situá-la como posterior.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

e que discutiremos a seguir. Entendemos o uso de "Batuque", que, no contexto brasileiro, designa genericamente qualquer música, dança, baile ou reunião festiva de origem africana acompanhada de percussão¹⁶, como uma referência, possivelmente motivada pelo tratamento rítmico e instrumentação que recebeu nas versões até então conhecidas, ao gênero da composição.

A cantora portuguesa Maria da Conceição, de passagem pelo Brasil, tomou contato com a canção e a gravou aqui em 1954, também pela Continental¹⁷. Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira*, a canção também foi gravada nesse mesmo ano pela Sinter por Gilda Valença e pela RCA Victor por sua irmã Ester de Abreu, ambas as cantoras e atrizes de origem portuguesa, radicadas no Brasil. Temos acesso a esta última, um samba lento, bem próximo de uma toada, acompanhado por violão, acordeom, pandeiro e flauta¹⁸. Assim como na gravação do Conjunto Tocantins, traz o texto "pai João apanhava". Em 1955, *Mãe Preta* foi gravada pela Continental por Edson Lopes e, dois anos depois, pela Polydor por Dirceu Matos, em ritmo de toada-baião (CACO VELHO, 2013). Na gravação de Maria da Conceição, Mãe Preta é cantada praticamente *a cappella*, com uma técnica vocal que remete ao fado (voz de peito, portamentos, vocalize com cromatismo, numa espécie de lamento) apenas pontuada pela percussão e pela guitarra portuguesa.

Portugal encontrava-se desde 1933 sob o Estado Novo, o assim denominado regime ditatorial que tinha, entre suas diretivas, a aplicação de censura nos meios de comunicação e produções artísticas. A gravação brasileira da fadista foi censurada em seu país natal. Em um novo registro, de 1958, o verso "enquanto a chibata batia no seu amor" seria substituído por "enquanto na senzala trabalhava o seu amor". A crítica social do texto, ainda que amenizada, estava mantida.

A versão que se tornaria a mais célebre, no entanto, é a de Amália Rodrigues, ouvida pela primeira vez em 1955, no filme francês *Les Amants Du Tage (Os amantes do Tejo)*¹⁹. O enredo trata do romance entre um francês que, após cumprir pena pelo assassinato do amante de sua mulher, muda-se para Lisboa e uma jovem viúva, também

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: https://dicionario.priberam.org/batuque. A mesma fonte ainda menciona a aplicação do termo a um instrumento, espécie de tambor, e a um gênero coreográfico-musical cabo-verdiano geralmente executado por mulheres.

Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=5NX32PqN9QY. Acesso em 10 out. 2018.

Disponível em

https://www.deezer.com/track/132349024?utm_source=deezer&utm_content=track-132349024&utm_term=129212263_1539210206&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hST-GiLz37k. Acesso em 10 out. 2018.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

francesa, acusada de matar o marido (LES AMANTS, 2018). Amália interpreta a si própria, apresentando-se em uma festa onde estão presentes os protagonistas. As escolhas musicais desta versão aproximam-na do gênero fado. Amália, acompanhada por guitarras portuguesas e guitarra clássica percutida em sua caixa, apresenta a letra de *Barco Negro*, de autoria de David Mourão-Ferreira (a mesma ouvida no concerto de Mariza). Durante a apresentação, uma criança explica à viúva o sentido do texto, traduzido em seguida pelo francês. Os três autores da canção são creditados no vídeo (David Mourão-Ferreira, Caco Velho e Piratini, nessa ordem). Na biografia escrita pelo genro do compositor, *Barco Negro* consta como "adaptação autorizada" (ANDRADE, 2013). Amália teria conhecido Caco Velho em Paris, mas é provável que não se tenha baseado apenas na versão do gaúcho. A semelhança entre a interpretação vocal das duas fadistas leva a crer que Amália teria tido acesso, de alguma forma, à gravação brasileira de Maria da Conceição, talvez através do próprio Caco Velho.

A mudança total do texto possivelmente não se deve apenas à censura portuguesa - visto que foi alterado apenas um verso no caso da versão de Maria da Conceição - mas também ao propósito de maior adequação ao enredo do filme. O fato é que foi esta a versão que se celebrizou. Vivia-se um período de glamourização do fado. Antes considerado música de pessoas de má fama, o gênero passava a ser exaltado como uma das maiores expressões da cultura nacional, associado à representação dos ideais do Estado Novo salazarista, com a incorporação de elementos que exaltavam as marcas distintivas do sentimento português, distanciando-se do desenvolvimento de um conteúdo crítico. (MONTEIRO *apud* NICODEMO, 2012, p. 234). Nada mais apropriado em um contexto de divulgação internacional da música portuguesa que um texto que, numa espécie de releitura popular e moderna das cantigas de amigo medievais, remetesse ao imaginário de, nas palavras de Tiago Monteiro (2009), um "senso comum mítico" sobre Portugal: o mar, o barco, a mulher à espera do amado. Oliva (2016, p. 86) relaciona o novo texto a esse imaginário evocando o canto IV – *O velho do Restelo* – de *Os Lusíadas*, de Camões, onde, em suas palavras,

[...] há uma voz feminina que enuncia o discurso da praia. Coletivizada, é a voz de mulheres, mães e filhas que ficam na praia quando seus homens partem, sem destino certo, deixando-as chorosas. Canto sofrido, que é reforçado pela voz consciente de um velho, a denunciar a glória vã de mandar, de abandonar a casa e a família, em busca de glória, riqueza e fama.

Vejamos um excerto do célebre poema²⁰:

Estavam pelos muros, temerosas
E de um alegre medo quási frias,
Rezando, as mães, irmãs, damas e esposas,
Prometendo jejuns e romarias.
Já chegam as esquadras belicosas
Defronte das imigas companhias,
Que com grita grandíssima os recebem;
E todas grande dúvida concebem.

Respondem as trombetas mensageiras, Pífaros sibilantes e atambores; Alférezes volteiam as bandeiras, Que variadas são de muitas cores. Era no seco tempo que nas eiras Ceres o fruto deixa aos lavradores; Entra em Astreia o Sol, no mês de Agosto; Baco das uvas tira o doce mosto.

Deu sinal a trombeta Castelhana, Horrendo, fero, ingente e temeroso; Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana Atrás tornou as ondas de medroso. Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana; Correu ao mar o Tejo duvidoso; E as mães, que o som terríbil escuitaram, Aos peitos os filhinhos apertaram.

Bastante curiosa é a versão gravada em 1956 pela cantora egípcio-francesa Dalida, com letra de Jean Alcide Marie Marcland, intitulada *Madona*²¹. Guitarra portuguesa, violão e percussão estão presentes, porém num plano de fundo, sobressaindose uma orquestra de cordas. O ritmo é marcado, mas a melodia recebe mais destaque. Dalida canta sem tentar imitar técnicas das fadistas portuguesas. O texto traz uma nova narrativa, baseada na letra de Mourão-Ferreira, mas que mistura elementos das duas versões anteriores: o eu-lírico feminino pede a uma virgem Maria negra (talvez uma referência a Nossa Senhora Aparecida, como observa Oliva) proteção para o amado que parte para o mar sob risco de tempestade, chegando mesmo a desafiar perder a fé na santa (pedindo-lhe perdão em seguida) caso o pior aconteça.

Vierge de la mer, toi qui me tends les bras. Sainte aux voiles d'or, je crois encore en toi. Toi la vierge noire

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf. Acesso em 24 mar. 2019.

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=12u7KdNZPCI. Acesso em 24 mar. 2019.

aux mains gantées de lumière. Dis-moi que la mer sera clémente pour moi.

Les femmes du port, qui guettent le ciel lourd, les femmes aux voiles noires, aux ailes de vautour ont vu au ciel des morts passer sa barque frivole: dis-moi que les femmes du port sont des folles.

Madona, Madona.
Ramène dans le port
La voile blanche de mês amours
Réveille dans mon coeur
La foi brûlante des beaux jours.
Ne me dites pas
Qu'il est trop loin pour m'entendre
Je vois son visage quand je ferme les yeux
Vierge de la mer prend garde à mon chagrin
Si l'orage est plus fort que ton regard divin
Au village on dira que tu n'es pas notre mère
Que tu n'es que statue de bois sans mystère.
Madona, pardonne.

Virgem do mar²², Tu, que me tens nos braços, Santa dos véus de ouro Eu creio ainda em ti. Tu, a virgem negra Das mãos com luvas de luz, Diz-me que o mar será clemente para mim. As mulheres do porto Que olham para o céu pesado, As mulheres de véus negros com asas de urubu viram, no céu dos mortos, passar seu barco frívolo Diz-me que as mulheres do porto são loucas. Madona, Madona. Traz de volta ao porto A vela branca dos meus amores Acorda no meu coração A fé ardente dos belos dias Não me digas Que ele está longe demais para me ouvir Eu vejo o seu rosto quando fecho os olhos Virgem do mar, toma conta da minha dor Se a tempestade for mais forte que o teu olhar divino, Na vila dirão que tu não és nossa mãe,

22

Tradução nossa.

Que tu és uma estátua de madeira sem mistério. Madona, perdão.

No início da década de 1960, o trio angolano Ouro Negro, então formado por Raul Indipwo, Milo MacMahon e José Alves Monteiro, gravou em Portugal a canção Mãe Preta, com o mesmo texto da gravação de Maria da Conceição feita após a censura. O arranjo alterna solos e divises vocais, acompanhados por violão e percussão, sendo marcante a presença de um chocalho. O ritmo, fortemente influenciado pelo *semba*²³ angolano, aproxima-se do samba brasileiro²⁴.

Em 1966, Caco Velho muda-se para Portugal, regressando ao Brasil apenas em 1971, ano de sua morte (ANDRADE, 2013).

Paula Ribas, cantora portuguesa radicada no Brasil, grava, em 1974, mesmo ano da redemocratização portuguesa, a canção *Barco Negro* em seu disco *Fados Brasileiros*²⁵. Embora o disco apresente canções politizadas, como *Fado Tropical*, de Chico Buarque e *Os Argonautas*, de Caetano Veloso²⁶ e credite a canção *Barco Negro* apenas a Caco Velho e Piratini, é o texto de David Mourão-Ferreira que aparece e a referência vocal é claramente Amália. Apesar da admiração de Ribas por aquela que era considerada a "grande diva do fado", é possível que a escolha da letra esteja mais relacionada à censura que então vigorava em nosso país (RIBAS, 1974).

²³ O semba teria se originado no início do século XX como uma manifestação musical e coreográfica marcada pela "umbigada". Entre as décadas de 50 e 60, o termo passou a designar um conjunto de gêneros musicais populares, sobretudo no contexto urbano da Luanda colonial, tendo como referência gêneros e práticas que circulavam pela América Latina e a costa ocidental africana (rumba, modinha, samba, merengue, etc) e de produção *kimbundu* (*kabetula, kazeguta* e *rebita*). Segundo o verbete elaborado por Rui Cidra para a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (2010, p. 1195-1196), "o semba compreende uma canção de dança de estrutura melódica e harmónica tonais, definida por um padrão rítmico binário sincopado, que pode ser executado num andamento lento ou rápido [...] é definido por uma canção estrófica com refrão, que se inicia habitualmente com uma introdução instrumental à qual se segue a canção, sendo cada uma das partes vocais intercaladas por secções instrumentais, por vezes elaboradas, onde a guitarra eléctrica, os instrumentos de tecla ou de sopro desempenham um papel destacado." Durante as décadas de 80 e 90, o gênero floresceu no contexto das redes de sociabilidade da comunidade africana em Portugal, sendo influenciado, nesse período, pelo *zouk* das Antilhas, cuja apropriação por músicos angolanos foi denominada *kizomba*, termo que também designa o evento social em que tal gênero é cantado e dançado.

²⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aEl2GhDSqFM. Acesso em 10 out. 2018.

²⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tO8MpeZP0xc. Acesso em 10 out. 2018.

²⁶ Thaís Nicodemo (2012) destaca a semelhança das situações políticas portuguesa e brasileira no início da década de 70, coincidindo os últimos anos do Estado Novo com a ditadura militar brasileira ainda em curso. Tais canções seriam, segundo a autora, uma mostra, ao mesmo tempo, de crítica aos regimes vigentes e solidariedade aos portugueses. Outra canção de Chico, *Tanto Mar*, composta em 1975 em homenagem à "Revolução dos Cravos", seria censurada pelo governo brasileiro e publicada inicialmente apenas em versão instrumental.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Amália Rodrigues gravou nesse mesmo ano uma versão italiana da canção, no álbum *Amália in Italia*, com o título *Ay che negra*²⁷ – letra de Gian Carlo Testoni. Caco velho é creditado, na contracapa do disco, como compositor da música. O texto fala de uma mulher negra, mas não se trata, no entanto, de uma narrativa fiel à original. O eu lírico vê uma negra dançar e cantar, mas sente em sua suposta alegria o disfarce da tristeza possivelmente provocada pelo afastamento da terra e da pessoa amada. Em muitos momentos a personagem parece-lhe estar dançando apenas por obrigação de agradar aos brancos (AMALIA IN ITALIA, 1974).

Negra quando canti nella voce tua Sento come um'ombra di malinconia Forse ti ricordi una terra lontana Forse ti ricordi um lontano amor

Ma se il ritmo cupo batte sul tamburo È come um segnale che ti fa ballare Negra ti abbandoni alla danza più strana Ti stordisci sol per dimenticar

Non t'importa chi ti sta a guardare Ti inebri nella danza che ti fa sognare Il ritmo ossessionante che ti fa scatenare Lenisce le ferite d'ogni tuo dolor Ay negra, ay negra

La folla che ti applaude del tuo dolor non sa E vuole che tu balle finché non si stancherà Più tarde quando solo ognun ti lascerà Tornerai a piangere um lontano amor

Ma se vuoi vivere non devi pianger più Vuole divertirsi questa folla bianca Il tuo dolore non lo farai mai più mostrare Tu sei la negra che dovrà ballar.

Negra, quando você canta, na sua voz²⁸ Ouço algo como uma sombra de melancolia Talvez você se lembre de uma terra distante Talvez você se lembre de um amor distante

Mas se o ritmo sombrio bate no tambor É como um sinal que te faz dançar Negra, você se abandona à dança mais estranha Você se atordoa só para esquecer

Não importa quem a está olhando Você se embriaga na dança que a faz sonhar O ritmo obsessivo que a faz se soltar

_

²⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=PErTOLaFjW4. Acesso em 10 out. 2018.

Tradução nossa.

Alivia as feridas de toda a sua dor Ai, negra, ai, negra

A multidão que a aplaude não sabe da sua dor E quer que você dance até ela se cansar Mais tarde, quando todos a deixarem só, Você voltará a chorar um amor distante

Mas se você quer viver não deve chorar mais Essa multidão branca quer se divertir Não mostrará mais a sua dor Você é a negra que deverá dançar

Podemos perceber na letra uma crítica ao mesmo tempo sutil e forte, porém não tão direta como na letra de Piratini. Se levarmos em consideração que o disco foi lançado em setembro de 1974, poucos meses após a redemocratização portuguesa, e para um público alvo predominantemente estrangeiro, podemos entender a presença dessa canção como uma abertura, ainda receosa, da mídia *mainstream*.

Susana Sardo (2014) destaca as "convivências múltiplas" da cantora. Considerada embaixadora do fado português, interpretou também textos – algumas vezes amenizados - de autores de resistência. Apesar de mesmo assim ter tido algumas canções censuradas, viveu em evidência em todos os momentos políticos que atravessou, provavelmente por ter colocado as questões estéticas acima das ideológicas.

Conviviam em Portugal, nos primeiros anos da década de 70, o chamado "nacional-cançonetismo" – expressão cunhada pelo jornalista e radialista João Paulo Guerra²⁹ e que designava a música ligada a valores difundidos pelo regime, e que acabava por reproduzir uma série de estereótipos sobre o país e o povo, como a figura do português "pobre, mas honrado" e da "casa portuguesa com certeza", ocultando a situação política e econômica sob a aparência de felicidade humilde e bucólica (MONTEIRO, 2009; RAPOSO, 2014) – e a canção de protesto³⁰, que buscava driblar a censura com metáforas que traziam um alerta sobre a situação e um apelo à mudança. Fernando Lopes-Graça foi o pioneiro dessa última, com suas *Canções Heroicas*, sobre textos de diversos poetas seus

O termo apareceu pela primeira vez em um texto publicado no número 15 de *A mosca*, suplemento humorístico semanal do *Diário de Lisboa*. Em entrevista a Eduardo Raposo, Guerra destaca o papel do escritor José Cardoso Pires na promoção e difusão do termo. Chama a atenção para a existência de um campo intermédio - nem tudo o que não era canção de intervenção exaltava os valores do regime. Não inclui o fado como um todo no rótulo do nacional-cançonetismo, pois reconhece o contributo do gênero para a tradição musical portuguesa. (GUERRA, in RAPOSO, 2014, p. 89).

Também chamada "canção de intervenção" (segundo Susana Sardo (2014), o epíteto "movimento da canção de intervenção" era recusado pela maioria dos cantautores) ou "canção de réplica" (termo utilizado por José Afonso). Dada a não consensualidade da definição, opto, assim como Sardo, pelo termo "canção de protesto", por considerar mais direta sua compreensão pelo leitor brasileiro.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

contemporâneos. Escritas desde os anos 40 para coro (adaptáveis a outros grupos vocais e instrumentais populares) eram cantadas na clandestinidade, visto que a censura proibia sua apresentação pública³¹. No campo da música popular, a canção de protesto teve impulso com as figuras de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira a partir da renovação técnica e estética do fado de Coimbra³² em direção ao gênero que seria denominado "balada", em meados dos anos 60, e que, inserida no ambiente acadêmico em um momento de intensa atividade das associações estudantis e posicionamento crítico em relação à Guerra Colonial, refletiu-se também na politização dos textos. Seguiram-se outros nomes, como José Mário Branco, José Jorge Letria, Sergio Godinho, José Barata Moura, entre outros³³. Segundo Alexandre Fiuza (2006, p. 28), "a canção crítica que emergiu em Portugal, nesse período, estava atrelada a artistas e intelectuais de esquerda, que buscavam absorver elementos da cultura popular na construção de uma canção crítica e moderna". Deve-se destacar ainda o seu o papel na divulgação do trabalho de grandes poetas-letristas, como Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Manuel Alegre, António Gedeão, entre outros. A redemocratização portuguesa, diferentemente do que se poderia imaginar, deu mais força a esse gênero, cuja produção ainda persiste. Segundo Susana Sardo (2014, p. 74),

através de uma espécie de "cancioneiro retrospectivo, [a música] permitiu transcrever a história recente do país cantando agora o que a ditadura proibiu. Os cantores de Abril são agora os grandes responsáveis pela divulgação do passado recente português e dos ideais de futuro que, para grande parte dos portugueses de então, constituía uma realidade relativamente desconhecida. O regresso ao país de alguns cantores exilados adquire uma força quase tão assinalável como o regresso dos políticos mais importantes como são exemplo Mário Soares (fundador do Partido Socialista e futuro Primeiro Ministro e Presidente da República) ou Álvaro Cunhal (fundador e líder do Partido Comunista Português).

No Brasil, em 1975, Ney Matogrosso gravou a canção *Mãe Preta* em seu segundo disco solo, *Água do céu - Pássaro*³⁴. Embora a faixa receba esse título, a letra é a de *Barco Negro*. Nos créditos, figuram os três autores: David Mourão-Ferreira, Caco

Mais informação sobre Lopes-Graça e as Heroicas pode ser encontrada em SOUSA, 2006; VIEIRA DE CARVALHO, 2006, 2012; LOPES, 2017, 2018.

O fado de Coimbra é bastante distinto do fado lisboeta. Diferentemente dos melismas e das letras frequentemente passionais, este estilo é mais ligado ao ambiente seresteiro universitário. Tradicionalmente, os textos tratam da vida e dos amores dos estudantes, em um tom mais leve e menos dramático. Em ambas as vertentes, a guitarra portuguesa e a viola (assim denominada pelos fadistas a guitarra clássica, como é chamada em Portugal, ou violão, como é chamado no Brasil) são os principais instrumentos que acompanham o canto.

Deve-se destacar também o papel do compositor e guitarrista Carlos Paredes na música instrumental, cujo conteúdo oposicionista manifestava-se sobretudo através dos títulos.

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Q17wqGywlJ0. Acesso em 04 set. 2018.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Velho e Piratini. O arranjo explora a dramaticidade da cena descrita no texto, com recursos sonoros que simulam os fortes ventos agitando o mar. Ney canta com a sonoridade clara e aberta que é sua marca inconfundível, e com sotaque brasileiro. É clara a referência à versão de Amália na reprodução da melodia do vocalize a partir de 4:00³⁵. O ritmo é basicamente o mesmo, contudo a bateria e o piano fazem-no tender para um baião³⁶, numa aparente tentativa de dar um caráter mais brasileiro à música. Nos acordes executados no piano destacam-se as terças em movimento paralelo, simulando uma sonoridade caipira. A instrumentação ainda conta com viola caipira e guitarra portuguesa³⁷. Ao final da canção, Ney rompe em soluços (MATOGROSSO, 1975). O Brasil era governado pelos militares, presidência do General Ernesto Geisel. Vigorava desde 1968 o Ato Institucional nº 5, que previa, entre outras medidas, o recrudescimento da censura sobre a produção artística e os meios de comunicação. O fato de ter sido usado o texto de Mourão-Ferreira leva-nos a conjeturar se o pranto de Ney, mais que comoção pela dor da mulher à espera do amado, não teria sido uma forma de protesto. Em depoimento ao site UOL, o cantor menciona a gravação de Barco Negro, bem como seu convívio com a censura. Segundo o músico, os entraves referiam-se basicamente à visão preconceituosa em relação à sua homossexualidade e ao "cantar no feminino". Não há em sua fala qualquer alusão ao teor crítico do texto original da canção.

> Assinei com a Continental para gravar "Água do Céu-Pássaro". [...] por exemplo: eu gravei um fado, "Barco Negro". Eu cantava no feminino. Me inspirei em uma lembrança da infância, de uma portuguesa que passava os dias em casa, trabalhando e cantando. Na época foi um escândalo, eu cantar no feminino. Foi uma música que tocou muito e me abriu as portas de Portugal, onde quem a cantava era a Amália Rodrigues. [...] Existia um perigo no seio do Brasil: a expressão. As pessoas não se expressavam. Estou falando de uma época, em que três pessoas não podiam se encontrar numa esquina, porque a polícia desfazia o grupo. Estamos falando de uma época negra no Brasil, onde as pessoas eram torturadas, assassinadas, suas casas invadidas e não existia o menor direito individual. Vivia-se sob um constante terror pairando sobre nossas cabeças. [...] Existia um anseio por parte do povo brasileiro, de expressão. Na temporada do Rio de Janeiro, no Teatro Tereza Rachel, durante um mês convivi com uma censora permanente, dentro do meu camarim. Ela chegava junto conosco no teatro e ficava no meu camarim até o show acabar. Eu tirava a roupa na frente dela, com a maior naturalidade, e não sabia o que ela fazia ali. Nunca me explicaram. [...] Mas o Secos e Molhados nunca foi proibido, porque era um fenômeno brasileiro. Até as crianças gostavam. Tive mais problemas com a censura

O referido vocalize já aparece na versão de Maria da Conceição.

Gênero popular, originário de *baiano*, uma dança popular nordestina, geralmente de andamento moderado a rápido, em compassos de dois ou quatro tempos e baseado numa figuração rítmica sincopada, num padrão de dois pulsos longos (3 subdivisões) seguidos de um curto (2 subdivisões) (BAIÃO, 2019).

É possível também que se trate de um bandolim, instrumento de timbre similar, imitando o idiomatismo da guitarra portuguesa. Na ficha técnica do disco não consta nenhum dos dois instrumentos. Encarte disponível em http://www.encartespop.com.br/2018/01/encarte-ney-matogrosso-agua-do-ceu.html>. Acesso em 04 set. 2018.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

depois que me lancei em carreira solo. [...] Quando eu acabava de cantar "Barco Negro", a banda mantinha o ritmo e eu chorava. Uma crítica comparou meu choro ao de uma rameira. 'Onde já se viu homem cantar música no feminino?'. Críticos que eu considerava seríssimos, e que eu achava que compreenderiam meu trabalho, foram implacáveis. Logo que eu saí dos Secos e Molhados meu nome não pôde ser publicado no JB durante dois anos. O editor dizia que eu era um travesti e que não se publicava nome de travesti no Jornal do Brasil (NEY MATOGROSSO, 2013).

Esta gravação de Ney Matogrosso faria parte, em 2002, da trilha sonora da minissérie *O Quinto dos infernos*, produzida pela Rede Globo de televisão.

Em 1976, *Mãe Preta*, com seu texto original, estava na trilha da novela *Escrava Isaura*, também da Rede Globo, interpretada pelo Coro e Orquestra Som Livre, em ritmo de samba. Contudo, o polêmico refrão é apenas tocado pela orquestra; não se ouve menção nem à senzala, nem à chibata (MÃE PRETA, CÔRO, 2013).

No período posterior à redemocratização portuguesa, o cantor Carlos do Carmo teve uma considerável participação nas transformações ligadas ao fado, incorporando a poesia de autores portugueses contemporâneos, cantando temas libertários, e incluindo uma instrumentação pouco comum ao gênero, em um momento em que ainda havia uma forte rejeição da esquerda em relação ao fado, devido à estilização promovida pelo governo de Salazar (NICODEMO, 2012).

É apenas na década de 1990 que a letra Mãe Preta aparece em Portugal na versão não censurada, no álbum *Caminhos*, da cantora Dulce Pontes³⁸. Na apresentação do disco, José Niza³⁹ chama a atenção do leitor para a diferente letra da composição de Caco Velho, "brasuca e brasileiro":

Como curiosidade – e é bom que conste – façam o favor de prestar atenção à letra de "Mãe Preta". É que a versão gravada por Amália Rodrigues, universalmente conhecida, não é a versão original, porque a censura salazarenta [sic] da altura a proibiu. O editor, José Manuel Serafim, homem de boa memória e grande responsável por tudo isto, foi descobrir as palavras originais de Piratini. E aí está. (NIZA, In PONTES, 1996).

Dulce, que já havia gravado duetos com Carlos do Carmo e canções politizadas de José Afonso, registra a "verdadeira letra" da canção de Caco Velho e Piratini, num arranjo que remete a uma musicalidade africana estereotipada, com o uso de um *ostinato*⁴⁰

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qX2wB69jH50. Acesso em 04 set. 2018.

Convém destacar a contribuição de José Niza (1938-2011), como compositor e político, para a música portuguesa. Sua atuação artística iniciou-se ainda enquanto estudante em Coimbra. É autor da letra da célebre canção de intervenção *E depois do adeus*, com música de José Calvário. Como deputado, levou à Assembleia da República diversos projetos relacionados à música. Realizou um valioso trabalho de pesquisa da canção de intervenção. Foi diretor de programação da RTP e da gravadora Orfeu. Também era médico psiquiatra, tendo trabalhado no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa (RAPOSO, 2014).

Figuração rítmico-melódico-harmônica que se repete ao longo de uma peça musical.

nos sintetizadores e de um coro de sonoridade bastante aberta. O estilo ainda é próximo de um fado, numa interpretação vocal extremamente ornamentada - marca da cantora - e com clara referência ao vocalize de Amália.

A década de 90 é marcada, segundo o etnomusicólogo estadunidense Steven Feld (2000), pela crescente utilização do termo *world music* como uma categoria no mercado musical. O termo, surgido para designar aquilo que não se enquadrava no cânone da música ocidental, praticamente se transformava agora em um gênero. Surgiram nessa década vários grupos de influência "étnica", como Gypsy Kings, Le Mistère des Voix Bulgares, The Chieftains, etc. As já referidas Mariza e Dulce Pontes, e até mesmo Amália, são frequentemente enquadradas nessa categoria nas lojas de discos fora de Portugal.

Seguindo essa "onda", a Monitor Records lançou o CD *Holiday in Portugal*, onde estava presente, ao lado de grandes sucessos da música portuguesa dos anos 60-70, uma versão de *Mãe Preta* interpretada pela orquestra do maestro e arranjador basco radicado em Portugal Shegundo Galarza, com solo de guitarra portuguesa de Jorge Fontes⁴¹. O arranjo utiliza ainda um solo de violino e sintetizadores em conjunto com as cordas. Fontes também gravou a canção em seu álbum solo *The Best Portuguese Guitar – Beautiful Songs from Portugal*⁴². É curioso observar que, em trabalhos que apelam para o cartaz turístico de Portugal, foi utilizado justamente o título crítico e referente ao Brasil.

A divulgação internacional da música portuguesa, durante os anos 1950 e 60, era baseada em uma imagem de unidade cultural, autenticidade e tradição. Com os movimentos de independência e redemocratização, as décadas seguintes viram surgir músicos que buscavam evidenciar suas "raízes", porém transmitindo uma imagem de modernidade. Era esse o caso de Dulce Pontes, cuja interpretação do fado *Canção Do Mar* celebrizou-se em diversos países, chegando a ter uma versão gravada pela cantora inglesa Sarah Brightman.

O cantor português radicado no Brasil Roberto Leal, de grande popularidade junto à comunidade portuguesa do país, também gravou *Mãe Preta* em seu álbum *Reencontros* (2002). Apesar de passadas quase três décadas do fim da ditadura portuguesa, suas escolhas textuais ainda amenizavam muito a crítica social – optou por

 $https://www.deezer.com/track/63832481?utm_source=deezer\&utm_content=track-63832481\&utm_term=129212263_1539226984\&utm_medium=web.\ Acesso\ em\ 10\ out.\ 2018.$

em

⁴¹ Disponível em

https://www.deezer.com/track/68416807?utm_source=deezer&utm_content=track-68416807&utm_term=129212263_1539218405&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

^{58416807&}amp;utm_term=129212263_1539218405&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

Disponível

cantar "pai João trabalhava" em vez de "apanhava" e pelo verso "enquanto na senzala trabalhava o seu amor". O próprio arranjo soa como uma tentativa artificial e exotizante de apagamento de tensões e diferenças: utiliza guitarra elétrica e um conjunto de percussão em um estilo semelhante ao do grupo baiano Olodum, com o ritmo dobrado por palmas e o refrão entoado por um coro, numa aparente intenção de simular uma prática musical participativa. Completa a instrumentação um acordeom, com uma condução agógica que parece querer transformar o samba em⁴³ um vira⁴⁴.

A versão mais recente entre as discutidas neste artigo também se situa no contexto da comunidade de imigrantes portugueses e descendentes. O grupo Filhos da Tradição, da cidade de Santos-SP, no álbum gravado ao vivo no projeto Release Showlivre⁴⁵ (2018) apresentou ambas as letras da canção, primeiro *Barco Negro* e depois *Mãe Preta*, escolha que evoca um sentido, ao mesmo tempo, didático e de homenagem às práticas de escuta familiares. De acordo com a página do conjunto no Facebook, sua proposta é centrada na manutenção das raízes e divulgação da nova música portuguesa e suas principais referências artísticas são Madredeus, Deolinda (grupo musical, não confundir com Deolinda Bernardo), Carlos do Carmo e, claro, Amália Rodrigues. A instrumentação também mistura o convencional, o moderno e o exótico: concertina, acordeon, ukulele, contrabaixo, violão de sete cordas, percussão e voz. As escolhas de ritmo e andamento do acordeom e da percussão brincam com referências à música dos ranchos folclóricos portugueses e ao baião, recurso que, para além de um bem-humorado retrato do próprio grupo, pode ser uma referência à gravação de Ney Matogrosso.

Nos últimos anos, verifica-se, mais que a busca da imagem de modernidade, a busca de representações de diálogos interculturais e da explicitação da natureza híbrida da própria cultura. Assim como arranjo que acabamos de analisar, o vídeo de Deolinda Bernardo, comentado no início do artigo, parece seguir nesse caminho.

Os elementos sonoros e visuais presentes no videoclipe buscam transmitir uma ideia, ao mesmo tempo, de protesto e celebração. A sobreposição de imagens contemporâneas que fazem referência a situações de miséria e abandono ao texto que

558041182&utm_term=129212263_1539221903&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Disponível em https://www.deezer.com/track/1719955?utm_source=deezer&utm_content=track-1719955&utm_term=129212263_1539216169&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

⁴⁴ Gênero coreográfico-musical português, típico principalmente da região do Minho, no noroeste do país, de andamento rápido e geralmente em compasso binário composto (compasso de 6 tempos com acentuação a cada 3).

Disponível em https://www.deezer.com/track/558041182?utm_source=deezer&utm_content=track-

questiona os abusos coloniais estende a crítica à desigualdade social atual. O texto do rap, por sua vez, defende a igualdade racial e exalta as riquezas naturais do continente africano, considerado o local de origem da espécie humana. O vídeo busca transmitir uma ideia de celebração da lusofonia. Há referências, ainda que de maneira generalizada e estereotipada, à presença portuguesa em todos os continentes – o canto e as imagens africanas remetem a Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, o canto indiano e o *sitar* a Goa. Timor Leste, embora pertença ao sudeste asiático, está muito próximo da Oceania, possível motivo do uso do *didgeridoo* no arranjo. O uso do rap, originalmente música negra estadunidense de protesto, interpretado por um branco português contribui para a ideia de identificação, multiplicidade e diálogo internacional e intercultural. As imagens dos músicos em estúdios remetem ao célebre videoclipe *We are the world*⁴⁶, hino do projeto *USA for Africa*.

Na descrição do vídeo no canal de Deolinda Bernardo no YouTube, escrita por Hélder Bértolo, lê-se:

[...] Descobrimos as raízes na sua totalidade, mas aqui, a etnicidade não é redutora, antes detonadora de uma explosão que se espalha na imensidão da portugalidade. O grito da escrava torna-se denúncia de todas as exclusões numa actualidade impressionante. Os instrumentos vivem da sua unicidade, mas não se individualizam, antes se completam e equalizam num simbolismo quase subliminar de universalidade da miscigenação. E no meio de tudo, ou envolvendo tudo, ou sobrepondo-se a tudo, a cor da voz de Deolinda, numa interpretação extasiante e comovente, em que cada nota escutada nos empresta imagens de expressões doloridas prenhas de emoção e sentimento, num equilíbrio exemplar entre a beleza da voz e o turbilhão de intenções transmitidas. Na voz que se eleva, lemos muito mais do que uma simples súplica de libertação; é todo um manifesto contra a indiferença, a pobreza, a exclusão, a escravidão quotidianas... É sobretudo um hino ao humanismo. (DEOLINDA BERNARDO, 2013).

Semelhante intenção de "celebração da lusofonia" encontra-se na interpretação da mesma canção no CD *Muxima*, projeto dos músicos portugueses Janita Salomé e Filipa Pais, da cabo-verdiana Rita Lobo e do angolano Yami. O disco é uma homenagem aos 50 anos do Duo Ouro Negro. A dramaticidade do fado dá lugar a um arranjo a várias vozes, de sonoridade mais leve e ritmo dançante. A introdução é feita por meio de um ostinato executado pela marimba, a partir do qual se desenvolve um arranjo com piano, percussão e violão. O texto apresenta a mesma versão gravada pelo Ouro Negro durante a censura salazarista: em vez de "enquanto a chibata batia no seu amor" ouve-se "enquanto na senzala trabalhava o seu amor" (MUXIMA, 2006).

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IAWJIqtDTyY. Acesso em 4 set. 2018.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

em

Percebe-se, nas escolhas textuais e musicais das interpretações de Muxima e Mariza, uma intenção de aproximação com os intérpretes que os inspiraram, mais que com o conteúdo ideológico da canção. Também é este o caso da vocalidade de Maria Carvalho, fortemente influenciada por Amália, apesar de utilizar o texto de original de Piratini. A cantora integra o grupo Trio Fado, composto por músicos portugueses e alemães radicados em Berlim. O arranjo instrumental, por sua vez, distancia-se da referência tradicional ao fado por meio do uso de violoncelo, com articulações que remetem à linguagem da música de câmara do período clássico. Esse registro faz parte da participação do grupo no primeiro CD do projeto *Heimatlieder aus Deutschland*, que reúne artistas e grupos musicais de diversas origens e estilos, radicados na Alemanha⁴⁷.

Em 2016, *Mãe Preta* foi gravada em *Anônima*, CD de estreia de Tamara Franklin, cantora natural de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte. À época com 24 anos, Tamara já se destacava no cenário do rap mineiro com letras marcadas por questões feministas e raciais. "O meu som representa tantos outros anônimos que não têm espaço e voz para falar", declarou à jornalista Shirley Pacelli, do portal de notícias Uai. Apesar de ser conhecida como *rapper*, Tamara dialoga com diversos gêneros e estilos musicais e realiza parcerias com diversos artistas independentes africanos, como o *rapper* angolano Simmi Ni Moyo e os moçambicanos Adriana Chyale e Pisco Mazuze. Em *Mãe Preta*, canta junto com seu pai, Marcos Franklin, que foi quem lhe ensinou a canção. Os dois cantam *a cappella*, acompanhados apenas de instrumentos de percussão e *backing vocals*. A melodia e o ritmo do refrão são ligeiramente modificados, com um padrão rítmico binário mais lento e uma melodia em que se destacam os intervalos de terça, lembrando uma canção de ninar um pouco mais vigorosa. O texto no refrão é o original, "enquanto a chibata batia..." e, em vez de "seu pretinho", é utilizado "seu bem" apanhava⁴⁸.

No artigo há pouco referido, Steven Feld aponta a ênfase às musicalidades locais como reação à globalização. Podemos situar dentro dessa proposta a versão de Germano Mathias em seu disco Tributo a Caco Velho (2005), em que o músico interpreta Mãe Preta em ritmo de samba, à semelhança do Conjunto Tocantins. (MATHIAS, 2005). O vídeo

.-

47 Disponível em

 $https://www.deezer.com/track/71303257?utm_source=deezer\&utm_content=track-71303257\&utm_term=129212263_1539220063\&utm_medium=web.\ Acesso\ em\ 10\ out.\ 2018.$

https://www.deezer.com/track/12/646/31?utm_source=deezer&utm_content=track-127646731&utm_term=129212263_1539209227&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

⁴⁸ Áudio disponível https://www.deezer.com/track/127646731?utm_source=deezer&utm_content=track-

mostra a participação de Mathias no programa Sr. Brasil, da TV Cultura. Nota-se, no discurso do músico durante a conversa com o apresentador Rolando Boldrin, a crítica ao racismo e a preocupação com a defesa do samba como manifestação tradicional brasileira⁴⁹.

Alexandre Fiuza (2006) e Julio Mendívil (2013) assinalam os mecanismos de apropriação e ressignificação presentes tanto na escuta ou performance de canções em um contexto distinto do original de sua elaboração quanto nas escolhas textuais e musicais em novos arranjos e versões. Este último caso, no qual nos concentramos no presente trabalho, é denominado "tradução" por Mendívil, procedimento que, segundo o autor "escolhe ou destaca significantes enquanto evita outros" (p. 23). À canção *Mãe Preta*, modificada em seu texto e contexto, foram associadas imagens de crítica social, símbolo de identidade (brasileira e portuguesa) e hino para a paz.

Feld destaca, tanto no discurso acadêmico quanto artístico e comercial relacionado ao fenômeno *world music*, a oposição entre narrativas centradas na crítica à exploração da música local e narrativas centradas na celebração da diversidade e do diálogo intercultural. Em suas palavras, "todos podem ouvir sinais igualmente onipresentes de aumento ou diminuição da diversidade musical." (2000, p. 146). Podemos, de fato, ouvir crítica e celebração em diversas combinações e nuances em todos os exemplos aqui discutidos.

Tratando do contexto contemporâneo da *world music*, Feld chama a atenção para a responsabilidade no uso de material proveniente de gravações etnográficas ou de qualquer registro relacionado ao que se costuma denominar tradição oral. Músicas de autor não nominado, interpretadas por pessoas não inseridas na indústria cultural têm sido tratadas como som, não como performances específicas. Assim como os nacionalistas românticos e modernistas, muitos músicos contemporâneos parecem ainda tratar a tradição oral como mera matéria prima, fornecedora de elementos "primitivos' às suas criações, tidas como mais elaboradas e evoluídas. Tomando como exemplo o vídeo de Deolinda Bernardo, de onde partimos, perguntamo-nos que reconhecimento ou retorno financeiro é dado aos cantos africanos e indianos utilizados no arranjo. Não sabemos os nomes das canções, o que significam, em que língua são cantadas, tampouco de quem são as vozes. Não é um contrassenso afirmar-se irmão daqueles a quem mal se procura [re]conhecer?

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XFDLVAfuYuY. Acesso em 10 out. 2018.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Referências bibliográficas

A HISTÓRIA DE MÃE PRETA. Disponível em: http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/a-historia-de-mae-preta Acesso em: 15 jul. 2013.

ANDRADE, João Augusto M. de. *O sambista infernal*. Disponível em: http://www.samba-choro.com.br/artistas/cacovelho. Acesso em: 15 jul. 2013.

BAIÃO. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/baiao/dados-artisticos>. Acesso em: 24 mar. 2019.

BANDA FILHOS DA TRADIÇÃO. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/filhosdatradicao/about/?ref=page_internal. Acesso em: 10 out. 2018.

CACO VELHO. In: *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/caco-velho>. Acesso em: 15 jul. 2013.

CIDRA, Rui. "Semba". In: CASTELO BRANCO, Salwa (dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. v. 4, p. 1195-1196. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CONNER, William J.; HOWELL, Milfie; LANGLOIS, Tony. "Darbukka". In: *Grove Music* Online. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07209>. Acesso em: 21 mar. 2019.

CROCKER, Richard. "Melisma". In: *Grove Music Online*. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18332. Acesso em: 21 mar. 2019.

FELD, Steven. "A Sweet Lullaby for World Music". *Public Culture*. v. 12, n. 1, p. 145-171. Duke University Press, 2000.

FIUZA, Alexandre Felipe. Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2006.

HAEFER, J. Richard. "Cajón de tapeo". In: *Grove Music online*. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2293935. Acesso em: 21 mar. 2019.

HARRIS, Ellen. "Portamento". In: *Grove Music online*. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40990>. Acesso em: 21 mar. 2019.

KERNFELD, Barry. "Sitar". In: *Grove Music online*. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J411800>. Acesso em: 21 mar. 2019.

KNOPOFF, Steven. "Didjeridu". In: *Grove Music online*. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07750>. Acesso em: 21 mar. 2019.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

LENDA DA MÃE PRETA. Disponível em: http://www.pmpf.rs.gov.br/secao.php?p=421&a=3&pm=158. Acesso em: 15 jul. 2013.

LES AMANTS DU TAGE. Disponível em: http://www.allocine.fr/film/fichefilm-41733/vod-dvd/>. Acesso em 10 out. 2018.

LOPES, Guilhermina. "O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça". *Debates* – UNIRIO, n. 19, p.136-165, nov. 2017.

LOPES, Guilhermina. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. [em vias de disponibilização].

MATHIAS, Germano. Tributo a Caco Velho. Atração Fonográfica, 2005.

MATOGROSSO, Ney. Água do Céu-Pássaro. Continental, 1975.

MENDÍVIL, Julio. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El oído pensante*, v. 1, n. 2, p. 1-27, 2013.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. "Como é linda a minha aldeia: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* I E – Compós, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2009.

MUXIMA. Muxima. Farol, 2006.

NEY MATOGROSSO. Disponível em: http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/depoim08.html>. Acesso em: 15 jul. 2013.

NICODEMO, Thaís Lima. "Um fado: o influxo do fado na produção musical de Ivan Lins durante a ditadura militar no Brasil". In: CONGRESSO INTERNACIONAL A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA. Atas do Congresso Internacional *A língua portuguesa em música*. Lisboa: Caravelas – CESEM - FCSH, 2012, p. 229-237.

OLIVA, Osmar Pereira. "Travessias do Barco Negro: O sequestro da mãe negra". *Interdisciplinar Ano XI*, v. 25, p. 77-94, maio/ago. 2016. Universidade Federal de Sergipe.

PACELLI, Shirley. *Tamara Franklin renova o rap e apresenta discurso em defesa da mulher negra*. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/01/08/noticias-musica,175855/tamara-franklin-renova-o-rap-e-apresenta-discurso-em-defesa-da-mulher.shtml>. Acesso em: 10 out. 2018.

PONTES, Dulce. Caminhos. Alpha music, 1996.

RAPOSO, Eduardo. Cantores de Abril: entrevistas a cantores e outros protagonistas do "Canto de Intervenção". 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

RIBAS, Paula. Fados Brasileiros. Discos Marcus Pereira, 1974.

RODRIGUES, Amália. Amália in Italia. EMI, 1974.

SARDO, Susana. "Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia." *Debates.* UNIRIO, n. 12, p. 63-77, jun. 2014.

SOUSA, António de. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. "Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics". *Twentieth-Century Music*, v. 8, n. 2, p. 175-202. Cambridge University Press, 2012.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.

Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la *performance*" en *Vinagre* y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina

Juliana Guerrero

Resumen: En este trabajo se aborda la complejidad del proceso creativo de un músico popular notorio. Con el fin de describir el entramado que supone actualmente este proceso en un disco de música popular y develar cómo se construye la "persona de la *performance*" de Joaquín Sabina en dos discos de su autoría, se recurre como estudios de caso a los testimonios de Benjamín Prado en su libro *Romper una canción* y a los de Sabina, Prado y otros músicos intervinientes en *Incluso la verdad* y al análisis de los discos *Vinagre y Rosas y Lo niego todo*.

Palabras clave: Proceso creativo. Composición. Música popular. Experiencia. Persona

Notes on the Creative Process and the "Persona of the Performance" in the Albums Vinagre and Roses and Lo Niego Todo by Joaquín Sabina

Abstract: This paper addresses the complexity of the creative process of a well-known popular musician. In order to describe the structural framework that currently supports this process in a popular music record and to display how Joaquín Sabina's "persona of the performance" is constructed in two of his records, we take, as case studies, the testimonies of Benjamín Prado in his book *Romper una canción* and those of Sabina, Prado and other musicians appearing in *Incluso la verdad* and the analysis of the records *Vinagre y Rosas* and *Lo niego todo*.

Keywords: Creative Process. Composition. Popular music. Experience. Persona

"La intimidad se exteriorizó y ha caído la diferenciación entre privado y público" (SARLO, 2018, p. 108).

Los estudios de música popular se han dedicado escasamente a estudiar la experiencia creativa del compositor. En particular, sus investigaciones pocas veces atienden a las características que puede presentar la tarea de composición, ejecución y grabación de la música de un artista consagrado.

El proceso creativo, en tanto uno de los aspectos de la experiencia musical, podría ser examinado desde una perspectiva etnomusicológica y adoptar entonces las ventajas que algunos autores (COHEN, 1993 y MENDÍVIL, 2013) han señalado sobre el trabajo de campo en este tipo de música. Ahora bien, actualmente, la música popular, inmersa en un mundo globalizado, circula a través de grabaciones —difundida luego por los medios masivos de comunicación— y espectáculos en vivo. En este escenario, especialmente cuando se refiere a músicos consagrados, la posibilidad de hacer el seguimiento de su tarea es una labor casi irrealizable. La visibilidad, el reconocimiento

público y el estilo de vida que una persona famosa tiene en una gran ciudad hacen improbables que dicho músico acepte el pacto que implica el trabajo de campo. De ahí que la eventualidad de compartir la experiencia con el músico y llevar adelante una investigación de observación participante durante el proceso creativo es una misión muchas veces imposible de llevar a cabo. Ello impide, entonces, que el estudioso pueda dar cuenta de ese proceso empleando la metodología propia de la etnomusicología.

La publicación simultánea de dos libros, *Romper una canción*, de Benjamín Prado (2009) e *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*, de Benjamín Prado y Joaquín Sabina (2017), junto con la edición de los dos últimos discos en estudio de Joaquín Sabina, *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017), permiten reflexionar acerca del proceso creativo de un músico notorio, así como también, develar cómo se construye la "persona de la *performance*" de este músico en dos discos de su autoría.

A partir de ello, propongo, en primer lugar, describir el entramado que supone actualmente este proceso en un disco de música popular y, en segundo lugar, reconstruir la "persona de la *performance*" en música, siguiendo las propuestas de Philip Auslander (2009) y Allan Moore (2012).

Sabina v Prado: una conjunción compositiva

Joaquín Sabina es un músico español, nacido en Úbeda (Jaén) en 1949. Su música ha sido reconocida como rock, pop y canción de autor (CARBONEL, 2011). Si bien el encasillamiento bajo estos tres géneros puede resultar problemático, la industria discográfica y el público se refieren a su producción con estos rótulos. A mediados de la década de 1980, Sabina cobró popularidad entre el público español, con la venta de cientos de miles de copias de sus discos y, en la década siguiente, obtuvo el reconocimiento por parte de la industria con el premio al "mejor autor pop rock español"¹. Este cantautor ha consolidado una carrera artística en las últimas décadas no solo en España, sino también en varios países latinoamericanos, como Argentina, México y Perú.

Actualmente, su fama lo mantiene como una de las personalidades artísticas españolas más destacadas².

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

En 1997 obtiene el premio mejor autor pop rock en la primera edición de los premios de la Música de España creados por la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y la Asociación de Intérpretes o Ejecutantes (AIE).

Para un desarrollo más detallado de su biografía, cf. Sabina y Menéndez Flores (2007).

Vinagre y Rosas (2009) es el decimosexto disco de su producción en estudio. Está compuesto por catorce canciones, once de las cuales escribió en coautoría con el escritor español Benjamín Prado³. Este último ha llevado adelante una profusa actividad de escritor con la publicación de nueve novelas, libros de relatos, aforismos y ensayos, varios volúmenes de poesía, con las contribuciones en el diario *El país* (España) y con la dirección de la revista cultural *Cuadernos hispanoamericanos*.

Unos meses antes de que saliera a la venta *Vinagre y rosas*, Benjamín Prado publicó *Romper una canción*, libro en el que revela cómo se compuso ese disco⁴. Su relato trata de explicar cómo se fueron gestando las canciones que componen el disco. Como ha señalado Joaquín Carbonel en su libro dedicado a la vida del músico:

Romper una canción es un magnífico documento de cómo se fabrica un disco. Un diario detallado del nacimiento de cada canción. Allí se observa cómo los creadores retuercen las palabras, las aceptan o las rechazan, hasta encontrar la precisa, la única (CARBONEL, 2011, p. 503).

En efecto, este testimonio permitiría revelar el tejido conformado alrededor del proceso creativo y la manera en que se construye la persona⁵ de Sabina. Pocas veces ocurre que un músico transmita su experiencia de composición. Aun cuando uno pudiera pensar que la peculiaridad del álbum (estar compuesto en coautoría con un escritor) o tal vez la estrategia de la editorial que publica los libros de Prado explican la existencia de este libro, Prado revela que la idea de este proyecto fue responsabilidad de Sabina:

-¡Benja! ¿Por qué no cuentas todo esto? -decía Joaquín a menudo, cada vez que dábamos con el adjetivo intocable o con el enfoque justo que queríamos para una canción [...] -Es que sería fantástico permitir que la gente viera el motor a las canciones, ¿no? -seguía Joaquín-. Que se viera todo ese intercambio de golpes, todo este andamiaje (PRADO, 2009, p. 34).

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

La lista completa de canciones que componen el disco es: 1. Tiramisú de Limón (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva [Pereza]); 2. Viudita del Clicquot (J. Sabina/B. Prado – Antonio García de Diego/Pancho Varona); 3. Cristales de Bohemia (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 4. Parte meteorológico (J. Sabina/B. Prado – A. García de Diego/P. Varona); 5. Ay! Carmela (J. Sabina– A. García de Diego/P. Varona); 6. Virgen de la Amargura (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 7. Agua pasada (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 8. Vinagre y rosas (J. Sabina/B. Prado – J. Sabina/A. García de Diego/P. Varona); 9. Embustera (J. Sabina/B. Prado – Rubén [Pereza]); 10. Nombres impropios (Luis García Montero/J. Sabina – A. García de Diego/P. Varona); 11. Menos dos alas (J. Sabina/B. Prado – A. García de Diego/P. Varona); 12. Crisis (J. Sabina – A. García de Diego/P. Varona); 13. Blues del alambique (J. Sabina/B. Prado – Álvaro Martínez Maluquer); 14. Violetas para Violeta (J. Sabina – Violeta Parra).

El libro tiene en la tapa la leyenda "Así se escribió el disco *Vinagre y rosas* de Joaquín Sabina".

Me referiré a esta cuestión más adelante.

De la lectura de esta cita pareciera ser que Sabina quería mostrar a sus seguidores una pormenorizada imagen suya como compositor. En este sentido, Prado, cómplice del lector, pretende establecer una relación de proximidad a partir de esta posibilidad de dar a conocer la cocina del disco al público de Sabina. Por ello en más de una ocasión, el autor emplea guiños y explicita, por ejemplo:

Dentro de algunas páginas, el lector habrá visto cuántas vueltas puede llegar a dar una letra en nuestras manos y, en este caso, descubrirá cómo la suma de un poema que yo no quería escribir y otro que él siempre quiso cantar puede dar como resultado una canción fantástica [...] (PRADO, 2009, p. 21).

El juego de Prado es osado y, por un momento, parece que quiere simular el lugar de un etnógrafo. Entonces, caricaturescamente describe la mirada del otro e imagina de ellos mismos:

[...] que se sientan en una mesa, sacan unos papeles y se ponen a discutir en un idioma extraño [se refiere al español, puesto que, en ese momento, ellos están en Praga], hablando tan alto como si cada uno de ellos en lugar de estar allí estuviese en Polonia. De pronto, parece que se enfadan, uno tacha lo que ha escrito el otro en esos cuadernillos que llevan siempre en la mano, vayan donde vayan, y en los que a menudo hacen extraños dibujitos; otro se levanta, le monta un gesto airado con la mano a su compañero mientras le grita que no, que no y que no, se va y a los dos minutos regresa y vuelve a sentarse. A veces, incluso, da la sensación de que lloran. Y, de repente, gritan como si su barco estuviese entrando en un puerto y eso les hiciera muy felices, se levantan, se abrazan, se besan y hacen un extraño baile, al que llaman tregua y catala6, y que consiste primero en levantar los brazos y moverlos con los puños cerrados igual que si levantaran unas pesas invisibles y después en ponerse en jarras y menear las caderas [...] (PRADO, 2009, p. 32).

Este relato, que aparenta una mirada antropológica sobre su trabajo compositivo, está acompañado en el libro de otros recursos tales como fotos de ambos, tomadas durante diferentes viajes mientras compusieron las canciones, compartiendo lecturas en público, reunidos con colegas y amigos, junto con copias de sus borradores y dibujos realizados en sus cuadernos. Es decir, Prado pretende recrear una descripción etic del etnógrafo al mismo tiempo que nos cuenta la posición emic del informante. En este sentido, su texto quiere presentar o re-presentar la experiencia vivida. O, si seguimos la propuesta de Deborah Wong (en STONE, 2008)⁷, el escritor ha transformado la suma de

Sobre este baile, el autor explica más adelante en el texto que se refiere a los famas del libro de Julio Cortázar *Historia de cronopios y de famas* y lo describe: "Los famas bailan tregua y catala delante de los cronopios y las esperanzas, que se sienten irritadas y los atacan, porque no quieren que los famas bailen tregua y catala sino espera, que es el único baile que ellas y los cronopios conocen" (PRADO, 2009, p. 35-36).

⁷ "Ethnographic work means having direct, sustained contact with people and their activities –it means talking with them and spending time at it... At some point, you transform the accumulation of

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

particularidades vividas en el proceso de composición del disco, en un nuevo medio: su libro. Incluso su voz en primera persona se establece como una memoria personal y en ella parece percibirse el eco de la descripción de Clifford Geertz (1997) sobre la habilidad de la escritura etnográfica de convencer al lector de que el investigador ha "estado allí". Sin embargo, no se trata de una etnografía. Prado es uno de los protagonistas de la composición del disco y no realiza trabajo de campo, más bien relata su experiencia como un viajero lo haría en su diario o como quien está interesado en brindar un relato autobiográfico, al mismo tiempo que juega, por momentos, tomando distancia de la situación. Además, Prado no necesita delimitar ni construir su identidad con respecto a un "otro". Tampoco su función es etnográfica, en el sentido de realizar una investigación que involucre grados de observación y participación de la cultura estudiada, sino que su función es, en todo caso, la de recrear para sus lectores (y el público de Sabina) el proceso creativo de las canciones que componen el disco Vinagre y rosas.

Lo niego todo (2017) es el decimoséptimo disco en estudio de Joaquín Sabina⁸ que se editó ocho años después de Vinagre y rosas. Al igual que con ese disco, conjuntamente con su edición, salió publicado un libro, ahora en coautoría entre Prado y Sabina, que volvía a hacer público una gran cantidad de detalles de cómo se había gestado el repertorio del disco, agregando algunas fotos e ilustraciones de Jimena Coronado, pareja de Sabina.

Este libro, mucho más breve que el anterior, se limita a contar algunas vivencias en torno a la composición de cada canción y ofrece cuatro breves textos de otros músicos (Leiva, Ariel Rot, Rubén Pozo y Jaime Asúa), que participaron de la composición y grabación de algunas de las canciones. Al final, como espacio para que los fanáticos participen, hay algunas páginas en blanco para que cada lector agregue su propio texto a

particularities (personal histories, opinions, alliances, etc.) into another medium –a book, a film– in which you probably try to make some larger points about broader matters implicitly or explicitly suggested by the particularities". (WONG; en STONE 2008, p. 4-5).

La lista completa de las canciones del disco es: 1. Quién más, quién menos (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Joaquín Sabina/Leiva); 2. No tan deprisa (Joaquín Sabina/Benjamín Prado/Rubén Pozo – Rubén Pozo/Leiva); 3. Lo niego todo (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva); 4. Postdata (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Ariel Rot); 5. Lágrimas de mármol (Joaquín Sabina – Leiva); 6. Leningrado (Joaquín Sabina – Jaime Asúa); 7. Canción de primavera (Joaquín Sabina – Pablo Milanés); 8. Sin pena ni gloria (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva); 9. Las noches de domingo acaban mal (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Leiva); 10. ¿Qué estoy haciendo aquí? (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Afo Verde/Leiva); 11. Churumbelas (Joaquín Sabina – Joaquín Sabina); 12. Por delicadeza (Joaquín Sabina/Benjamín Prado – Joaquín Sabina/Leiva).

partir de una estrofa que han dejado inconclusa de una canción junto con una dirección de Twitter (#lejanaydesnuda) para continuar el intercambio.

(Des)componer una canción: sobre el proceso creativo

Como se adelantó, la edición del libro Romper una canción, simultánea con el disco, ha permitido ofrecer a los oyentes detalles de la composición entre bambalinas. De allí que, luego de su lectura, es posible recrear cómo surgió el disco, qué homenajes implícitos poseen algunas de las canciones, cómo tomaron las decisiones para cada una, qué recursos empleó Sabina para componer las letras y qué papel juega la música y sus músicos, entre otras cosas. Es decir, este libro nos abre la puerta al mundo del proceso creativo de uno de los músicos españoles actualmente más en boga. A continuación, detallaré cómo es ese proceso.

Hace ya algunos años, Jason Toynbee (2003) intentó formular una explicación del mecanismo creativo en la música popular que lo distinguía del de la música académica. Mientras que para el caso de la música popular se trataría de un proceso cultural en el cual se lleva a cabo una selección dentro de un conjunto de posibilidades, el mecanismo en música académica está atribuido a una idea asociada a una inspiración romántica. Las distinciones trazadas por este autor podrían ser polemizadas, al igual que sus definiciones de "música académica" y "música popular", pero ello excede a esta exposición. Lo importante de señalar aquí es que esta diferenciación de mecanismos (uno relacionado con la inspiración espontánea y otro que corresponde a un trabajo consciente) se presenta como dualidad a la hora de describir las actividades vinculadas a la creación musical, también en el caso del proceso creativo de Joaquín Sabina.

Prado concibe la composición de canciones, al igual que la tarea de escritor en general, como un proceso complejo, por momentos contradictorio, de idas y vueltas, y cuyo final generalmente está determinado por condicionamientos externos. Sin embargo, cuando se refiere a la inspiración no evita coquetear con ese imaginario romántico⁹, según

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

La argumentación de Sabina para emprender el viaje que les permitiría componer las canciones del disco rozaba la idea romántica según la cual un alma despechada generaría una inspiración mayor que aquella subsumida en la rutina diaria. Prado cuenta que Sabina le confesó: "Yo vivo en una felicidad doméstica de la que es imposible sacar un verso; pero tú estás hecho polvo [por un desamor], y eso es una mina. Te propongo aprovecharme de tus desgracias y que nos vayamos por ahí a escribir canciones contra tu ex-novia. Donde tú quieras: La Habana, Lisboa, Nueva York, Praga..." (PRADO, 2009, p. 15).

el cual aquella se adquiere mediante una iluminación, aunque finalmente el autor deja bien en claro que se trata, en cambio, del trabajo y esfuerzo del artista:

[...] por aproximación y de forma abreviada, para que el lector sepa de qué modo empezábamos a construir las canciones, siempre a partir de una idea y de la discusión que esa idea generaba acerca de la historia, el personaje, el tono, el punto de vista y, en último lugar, pero por encima de todo eso, sobre las palabras que íbamos a usar y que sólo aceptábamos cuando nos parecían inmejorables (PRADO, 2009, p. 55)10.

Y en el que no faltan momentos en los que no aparece la inspiración, como en estos dos ejemplos: "[...] también hubo otros días en los que nos costó muchísimo encontrar lo que perseguíamos [...]" (PRADO, 2009, p. 200-201) y "Uno entiende muy bien la famosa respuesta de Picasso a la pregunta de si creía en la inspiración: 'Sí, pero que me pille trabajando" (PRADO, 2009, p. 205).

Para Prado, la intuición en la composición siempre va acompañada de genialidad: "La intuición: esa mezcla de inteligencia e instinto que distingue a las personas capaces de inventar algo de las que sólo pueden hacer bien, o incluso maravillosamente bien, lo que ya existe" (PRADO, 2009, p. 214).

De acuerdo con esta concepción, el proceso creativo no siempre responde a una forma ordenada y pautada de rutinas. Como es posible advertir, a medida que la composición de las canciones avanzaba, Prado muestra que también los acompañaba el caos. Según su relato, este mismo caos se transforma en una obsesión que se manifiesta en otros órdenes de la vida cotidiana: "[durante el cumpleaños de Jimena Coronado] todo eran apartes para hablar de las canciones" (PRADO, 2009, p. 177). La tarea conjunta también tendría su código y Prado lo anticipa: "[...] así sabrán qué eran mis corralitos,

Discusiones de esta índole son reproducidas en el texto de Prado, como, por ejemplo, en el siguiente diálogo:

[&]quot;-De todas formas -dijo de pronto-, lo que yo quiero no es nada de eso, sino que escribamos otra canción, una que hable de Praga. ¡Me la está pidiendo el cuerpo a gritos!

⁻Genial. Una canción que hable de Praga y de qué más.

⁻Bueno, eso ya lo veremos; de momento, ya sabemos dónde y contra quién, ¿no?

[–]Es posible, pero ¿cuál va a ser la historia? Supongamos que es la de un tipo que ha venido a Praga a olvidar a una mujer.

⁻A olvidarla... o a intentarlo.

^{-...}O a olvidarla una vez en cada esquina...

^{-¡}Ah, Benja! ¡Cómo me gusta eso! "A olvidarla *otra vez* en cada esquina". Mejor *otra vez*. Y mejor *olvidarte*, más directo. Oye, pero ¡es que me interesa muchísimo lo que estamos haciendo! "Vine a Praga a escribir una canción, / a olvidarte otra vez en cada esquina".

⁻No, a escribir, no: "Vine a Praga a romper una canción, / a olvidarte una vez en cada esquina".

⁻Otra. Prefiero otra a una. Y no a romper una canción, sino esta canción. Pero ¡estoy muy caliente con lo que acabamos de hacer! Hay que meter el río: Moldava es una palabra fantástica" [Y sigue...] (PRADO, 2009, p. 53-54).

las palabras de servilleta y los verbos indios de Joaquín: comprar/no comprar" (PRADO, 2009, p. 35). Unas páginas más adelante, el autor explica esos códigos secretos:

[...] en el capítulo anterior prometí que iba a explicar lo que eran las palabras de corralito y servilleta, y los verbos indios comprar/no comprar, que ideamos para poder seguir riéndonos mientras no nos pasábamos una. Los corralitos eran, efectivamente, unos círculos que hacíamos en el cuaderno en el que escribíamos, siempre con una especie de gallina dibujada dentro, y en los que yo metía, castigadas, todas las palabras que se le ocurrían a Joaquín y a mí me parecían indignas de la canción. Él se vengaba dando un veredicto inapelable cuando la inconveniencia, en su opinión, la decía yo: no comprar. O daba saltos de alegría cuando pasaba lo contrario: ¡comprar, comprar! A la servilleta que estuviésemos al lado, real o imaginaria, iban a parar las cosas demasiado sabineras: abril, princesa, policía... (PRADO, 2009, p. 56).

[...] guachi-guachi, o sea, una melodía sobre la que se canta una letra de mentira, que puede ser en falso inglés, en un español sin mucho sentido, hecho con palabras improvisadas que hacen de simple decorado, o directamente puede ser tarareada (PRADO, 2009, p. 208).

Todos estos códigos, que no se explicitan en el disco, dan cuenta de la manera en la que el músico trabajó para componer sus canciones. Narrados de manera risueña, marca la relación estrecha entre Sabina y Prado, en la que estaba siempre presente la idea de negociación.

En cuanto a la relación entre letra y música, Prado explica que, pese a componer las letras de diversas maneras, en ningún caso la música había sido previa a la letra. Así, la composición tendría sus idas y vueltas, y aunque hubiera una estructura que podría ser suficientemente sólida, la concatenación del plano poético con el musical requería siempre de algunos ajustes. Esta relación de letra y música también es problematizada en cuanto a la viabilidad de lo que se compone¹¹ o la elección del género musical por parte del músico. La relación texto-música se torna más compleja durante el proceso de ajustes finales: "Hay que tener en cuenta, además, que las letras ya no estaban solas, y que habíamos entrado en el territorio de la música, donde algunas palabras o secuencias de palabras que te gustan por escrito resulta que no se pueden cantar" (Prado, 2009, p. 205). Ello abre la reflexión hacia un lugar singular de la composición: el estudio de grabación. En el caso de Sabina, Prado se encarga de detallar cómo incide el trabajo en el estudio

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

[&]quot;Joaquín probó la canción como lo hace siempre, siguiendo la teoría de que, si se puede cantar como un blues, un tango y una ranchera, es que sirve" (PRADO, 2009, p. 41). Y más adelante repite: "Es lo que siempre digo: si se puede cantar como una ranchera, un blues y un tango, es que es una canción" (PRADO, 2009, p. 128).

durante el proceso creativo¹², cuáles son las sensaciones que allí se generan¹³, qué cambios se producen¹⁴, cómo influye el espacio¹⁵, qué carácter tiene el resultado de ese proceso¹⁶, cómo pueden ser las relaciones interpersonales que se generan en ese espacio¹⁷ y cuáles son las técnicas que, invisibilizadas en el producto final, son materia frecuente en el estudio¹⁸.

Asimismo, Prado describe una serie de actividades que forman parte del trabajo de composición tanto en la escritura de las letras como en la grabación de las músicas.

[&]quot;Pónganse ropa cómoda, procuren tener las tardes libres a partir de ahora y ármense de paciencia, porque si les parece bien me van a acompañar al estudio de grabación, van a volver a él todas las tardes de julio y de septiembre, y parte de las de octubre, a eso de las cuatro, se van a sentar en el sofá que hay según se entra a la izquierda, y van a ver con mis ojos cómo se destiló *Vinagre y rosas* para que pudiera pasar de la tinta verde de mis cuadernos y la tinta negra de los folios de Joaquín a los canales, los ecualizadores y los potenciómetros de las mesas de mezclas, y así convertirse lentamente, y después de sufrir muchas metamorfosis, en el disco que ustedes han comprado y que, probablemente, estén escuchando ahora mismo" (PRADO, 2009, p. 166).

[&]quot;[...] Joaquín dijo por sorpresa:

[—]Quiero meterme con "Crisis". Benja, escucha lo que hay y lo que voy a añadir, dime todo lo que no te guste y proponme lo que se te ocurra. [...] estábamos muy inspirados y nos pudimos dedicar en cuerpo y alma al placer de escribir en el estudio y a afinar allí las letras, que como ya he dicho, es algo que nos encanta, sobre todo por la tensión que exige y por el aroma a definitivo que tiene lo que estás haciendo" (PRADO, 2009, p. 145).

[&]quot;Sé que aún tendrá algún cambio de aquí a que se grabe, dentro de unos días, en el estudio, pero también sé que empieza a meterse de verdad dentro del disco y a estar a su gusto, porque por primera vez la cantó, sobre la maqueta que nos había mandado Rubén [...] (PRADO, 2009, pp. 91-92).

[&]quot;Es verdad que, como ya sabe quién haya oído *Vinagre y Rosas*, algunos de esos versos no han llegado vivos al disco, porque murieron en el estudio de grabación, pero en aquel instante bailamos y nos abrazamos después de escribirlos..." (PRADO, 2009, p. 36).

[&]quot;Y la verdad es que un estudio es algo parecido a eso [un estuche], un lugar que sólo se puede definir si usas palabras como hermético, insonorizado o pecera. Pero, por otra parte, también es el sitio en el que las canciones se van formando como las perlas dentro de las ostras, así que al final termina por convertirse en un sitio lleno de magia, en el que, eso sí, a menudo te sientes como la chica que hay dentro del cajón en el que el mago clava sus espadas" (PRADO, 2009, p.169).

[&]quot;[...] todo lo que se hace en el estudio de grabación tiene un sabor a definitivo. Se acabaron los asaltos de tanteo y empieza el combate. Hasta aquí llega la propiedad privada y a partir de aquí empieza el área de dominio público; lo que salga por esa puerta ya no serán tus canciones, sino su disco, no será tuyo, sino de ellos, los compradores, el público, los críticos, los periodistas, toda esa gente que, de un modo u otro, opinará, valorará, definirá y, en definitiva, dictará una sentencia que no va a hacer mejor ni peor tu trabajo, pero sí puede hacerlo visible o invisible" (PRADO, 2009, pp. 171-172).

[&]quot;Estuvimos un rato hablando del modo en que ahora se hacen los discos, cada cosa por separado, de manera que a veces los intérpretes de una canción ni siquiera llegan a conocerse, y les pregunté si ya nadie los graba en directo, con toda la banda allí, tocando. Antonio [García De Diego] me explicó que eso sólo lo hace la gente muy joven, que para empezar se sabe las canciones milimétricamente, a fuerza de tocarlas un día tras otro en el garaje de su casa, y para terminar suele tener un presupuesto muy bajo, con lo cual los días de estudio que les da la compañía son pocos y les obligan a ser veloces y a resolver las cosas sin andarse por las ramas.

⁻Además -dice Antonio-, eso puede parecer muy auténtico, pero no es mejor. Lo divertido es probar cosas, atreverse a investigar en las canciones" (PRADO, 2009, p. 184).

[&]quot;[...] composit, que es elegir los mejores momentos de cada toma, si es necesario, entre las diferentes pistas grabadas, ecualizar el sonido, añadirle algún matiz o algún efecto y demás" (PRADO, 2009, p. 175).

Me refiero, por ejemplo, al pasaje en limpio de los borradores¹⁹, el resguardo y copia de los mismos²⁰, el intercambio a distancia por tratarse de una obra en coautoría²¹, la unificación de versiones²², la escucha de maquetas²³ y la inscripción legal del *copyright*²⁴.

Otra de las cuestiones que el autor hace presente por doquier en *Romper una canción* es el tratamiento de los sentimientos que se generan durante el proceso creativo. Entre ellos, pueden identificarse en el texto: la exaltación²⁵, la alegría²⁶, la euforia²⁷, la alucinación²⁸, la depresión²⁹ y la excitación³⁰. Todos estos se entrecruzan con algunos pensamientos acerca del proceso de escritura en la poesía, que parecen ser máximas para Prado, por ejemplo: "–¿Se dan cuenta? La poesía consiste en decir lo que quieres decir con las mejores palabras posibles y, después, volver a decirlo con la mitad de ellas" (PRADO, 2009, p. 96).

[&]quot;Y después de organizar el caos de nuestros manuscritos, llenos de correcciones, flechas, notas, paréntesis y quien sabe qué más, hicimos una versión en limpio en uno de mis cuadernitos, [...]" (PRADO, 2009, p. 39).

[&]quot;Porque la verdad era que Joaquín tendría algunas cosas en sus folios, pero yo llevaba conmigo los tres cuadernos que habíamos llenado de versos y versiones, gallinas, tachaduras. Y también el ordenador en el que estaban copiados..." (PRADO, 2009, p. 110).

[&]quot;En el aeropuerto, aún hablábamos dos o tres veces a través del móvil, y nos mandábamos algunos mensajes con propuestas y contrapropuestas para "Virgen de la Amargura" [...] (PRADO, 2009, p. 109).

[&]quot;[...] el primer trabajo que debíamos hacer era unificar unos manuscritos que habían tenido tantas idas y venidas y que estaban llenos de versos escritos a las cuatro de la madrugada [...] (PRADO, 2009, p. 181).

[&]quot;[...] cuando Joaquín invitó a su casa a algunas de las personas que estaban en la plaza Barroso, se vinieron todas, para escuchar la maqueta de ocho o nueve canciones de *Vinagre y rosas*, [...]" (PRADO, 2009, p. 83-84).

[&]quot;[Isabelita Oliart] las registró a primera hora y antes de comer yo ya tenía en la puerta a un mensajero que me había enviado con un montón de papeles que yo firmé a ciegas, como es natural [...]" (PRADO, 2009, p. 149).

[&]quot;[...] nos gustaba tanto "Cristales de Bohemia" que nos pusimos a trabajar con otra. ¿Por qué? Pues porque no hay que fiarse de los estados de exaltación mientras escribes" (PRADO, 2009, p. 61).

[&]quot;Lo mejor de todo era ver a Joaquín tan radicalmente alegre y diciendo que no se sentía así desde que compuso 19 días y 500 noches, que siempre ha considerado su mejor disco" (PRADO, 2009, p. 62).

[&]quot;De pronto, y esto no se lo pierdan, Joaquín grita que está muy, muy caliente, que es como él le llama a sentirse inspirado; se levanta de un salto, va corriendo a la cocina, vuelve con un cubo lleno de hielo ;y me echa un montón en la copa!

⁻Es que no quiero que te emborraches todavía -dice-, te quiero entero.

Y luego se ajimena [significa diluye] a sí mismo el güisqui como quien pega un tiro al aire. Si no lo veo no lo creo.

El caso es que seguimos adelante, aunque sea con agua en el combustible, y hacemos otra estrofa. El tío está intratable, encontrando cosas fantásticas todo el tiempo, y yo me limito a correr detrás de él" (PRADO, 2009, p. 130).

[&]quot;Los famosos perros del diablo contra los que Joaquín afirma luchar las veinticuatro horas al día –y si cuento esto es porque él me pidió que lo contara [...]– sólo se los explica él, porque para los demás resultan incomprensibles" (PRADO, 2009, 136).

[&]quot;Ustedes ya saben que seis versos pueden separar la depresión de la felicidad, y que ése es el tema de este libro" (PRADO, 2009, 139).

[&]quot;Eso era siempre excitante, ver qué se le había ocurrido al otro y, en algunos casos, descubrir que eran ideas de la misma especie" (PRADO, 2009, p. 100).

La fama y el reconocimiento público de Sabina también habrían condicionado el trabajo compositivo en coautoría. De ahí que Prado celebre el anonimato como un oasis en unos pocos lugares públicos³¹ y, además, que deje las decisiones finales para que las tome Sabina³². Como contracara, se reconocen las propias limitaciones del músico³³. Prado, además, explicita referencias intertextuales a otros músicos³⁴ y otros poetas³⁵, que permiten, en algunos casos, dar a conocer influencias u homenajes en las canciones.

La relación entre el escritor y el músico también es tratada en el libro y, si bien es descripta como una "combustión" (PRADO, 2009, p. 133), no faltan detalles en los que se percibe acuerdo³⁶, incertidumbre³⁷ y, por supuesto, negociación³⁸. El propio Prado sintetiza esa relación como "un combate puramente intelectual, que es lo que hemos mantenido desde entonces hasta ahora mismo" (PRADO, 2009, p. 34).

Finalmente, el lector advierte que se trata de un proceso que, para su autor, no tiene fin: "Yo no acabo los discos, a mí hay que quitármelos', sostiene Joaquín" (PRADO, 2009, p. 218). Toda esta compleja red que surge en el proceso creativo se

[&]quot;Una de las cosas que le hacían felices en Praga era el hecho de que no lo conociera nadie, más allá de algún que otro turista, y de que eso le permitiera hacer una de las cosas que más le gustan, que es escribir en un bar" (PRADO, 2009, p. 89).

[&]quot;[...] cuando nos metemos en un callejón sin salida, decide él, utilizando un argumento que, por mucho que me lo ponga muerto de risa, es irrebatible: mira, Benja, el que va a cantar eso en el escenario soy yo" (PRADO, 2009, p.101).

[&]quot;A la hora de elegir un repertorio, Joaquín solo canta lo que puede imaginar cantado por Sabina" (PRADO, 2009, p. 92).

[&]quot;'Lo que yo quiero, lo que yo quiero...'. ¿Sabes? Me parece que eso es lo mismo que se decían Lennon y McCartney en el tejado de Abbey Road... Y diez minutos más tarde se separaron los Beatles" (PRADO, 2009, p. 74).

[&]quot;A lado de esto [los versos de Leonard Cohen], todo lo que hemos escrito es bisutería" (PRADO, 2009, p. 87).

[&]quot;Leyendo en *Rolling Stone* una entrevista con Bob Dylan vi que cuando le preguntan cómo había sido componer diez de las once letras de su último disco, *Together Through Life*, con John Hunter, respondía: "Fácil: es un viejo amigo, hábil como yo con las palabras y al que lo único que le interesa es lo mismo que a mí: escribir las canciones que hoy no escribe nadie más"" (PRADO 2009, 117).

[&]quot;¿[...] así que de lo que se trata es de escribir una canción sobre Ángel González para que lo echen de menos los que no saben quién es?" (PRADO, 2009, 70-71).

[&]quot;Escribimos toda la noche, cada vez más metidos en lo que hacíamos y tan coordinados que cuando acabamos, ya bien metidos en el día siguiente, no solo es que la canción estuviese hecha, sino que ninguno de los dos sabía qué se le había ocurrido a él y qué al otro" (PRADO, 2009, p. 16).

[&]quot;Y, sobre todo, lo habíamos pasado muy bien forcejeando con la canción para conseguir organizar una estrofa o solucionar una rima, deambulando por la habitación, como dos leones enjaulados, cuando nos dábamos con la palabra que rastreábamos, y pegando saltos de goleador cada vez que dábamos en el clavo" (PRADO, 2009, p. 16-18).

[&]quot;[...] se repitió la escena de "Vinagre y rosas", con Jime [Jimena Coronado] y él mirando la tele y yo en el otro lado de la cama, pasando al ordenador la canción, con las correcciones y los añadidos que acabábamos de hacerle, y tratando de negociar algunas cosas que no me volvían loco. Lo inaudito es que Joaquín, en cuanto tuvo el folio en la mano, dejase a medias la faena [una corrida de toros], que le estaba interesando, y fuese al salón a cantarla de nuevo" (PRADO, 2009, p. 163-164).

combina también con la "persona" de Joaquín Sabina. A continuación, entonces, propongo examinar este asunto con más detalle.

Joaquín Sabina: músico, persona y personaje

Algunos trabajos en el campo de los estudios de música popular se han dedicado a los roles de los músicos cuando cantan canciones. A propósito del ensayo de Roland Barthes sobre el grano de la voz, Simon Frith (1998) ha esquematizado el uso de la voz (como instrumento, cuerpo, persona y personaje) en los cantantes de música popular. Esta propuesta ha sido desarrollada luego por Philip Auslander (2009), para trazar la distinción entre la "persona real" (el performer como ser humano), la "persona de la performance"40 (el performer como ser social) y el "personaje"41 (el performer como la figura o protagonista de la canción), vinculándola con el análisis sobre la actuación (front, setting, appearance y manner) que propuso Erving Goffman (2006 [1959]). La "persona real" se refiere a la identidad del músico en tanto individuo particular con su historicidad. La segunda corresponde a la representación de la "persona" que el oyente crea al oír al performer (esta puede estar manipulada –entre otros factores– por la mediación de la grabación). El tercer nivel remite al protagonista de la canción, el cual no tiene identidad fuera de ella. A su vez, Allan Moore (2012), examinó este esquema tripartito de Auslander para establecer una relación entre la persona de la performance y algunos elementos del lenguaje musical, en especial, la textura, con el fin de analizar otros aspectos del proceso interpretativo.

La persona de la *performance* de Sabina como músico consagrado ha sido construida a partir de una infinidad de notas periodísticas, entrevistas y biografías⁴² que llenan un vacío que los fans quieren consumir. De ahí que sepamos que el músico estudió filología en Granada, fue detenido por su propio padre –inspector de policía– y se exilió en Londres por siete años durante el régimen franquista. Se casó por única vez con una argentina, Lucía Inés Correa Martínez, pero su matrimonio duró pocos años. Actuó en un circuito de *pubs* madrileños y grabó sus primeros discos hasta que en 1987 consolidó su éxito con la venta de cuatrocientas mil copias del disco *Hotel*, *dulce hotel*. Tuvo dos hijas

En inglés: the real person.

En inglés: the performance persona.

En inglés: *the character*.

⁴² Cf. www.jsabina.com

con Isabel Oliart a fines de la década de 1980 y principios de la siguiente. Desde finales de la década de 1990 mantiene una relación sentimental con la fotógrafa peruana Jimena Coronado y en 2001 tuvo un infarto cerebral que le dejó como secuela una depresión, la cual lo mantuvo lejos de los escenarios por un largo tiempo.

Toda esta información, que construye la "persona de la *performance*" de Sabina, es también parte de algunos personajes de sus canciones del disco *Vinagre y rosas* en el que gran parte de las canciones tratan sobre el desamor, la consolidación y la ruptura de una relación entre un hombre y una mujer. Aunque Sabina lamenta que le hayan colocado el mote "juglar del asfalto" o vea como una exageración que alguna vez lo hayan nombrado "profeta del vicio"⁴³, la letra de "Viudita de Clicquot" coincide con algunos detalles de su vida:

A los quince los cuerdos de atar me cortaron las alas, a los veinte escapé por las malas del pie del altar, a los treinta fui de armas tomar sin chaleco antibalas, Londres fue Montparnasse sin gabachos... Atocha con mar.

A los cuarenta y diez naufragué en un plus ultra sin faro, mi caballo volvió solo a casa, ¿qué fue de John Wayne? Me pasé de la raya con tal de pasar por el aro, con sesenta qué importa la talla de mis Calvin Klein.

Esta superposición entre el "personaje" de la canción y la "persona de la performance" de Sabina, en términos de Auslander, también se verifica, en algún sentido, en el plano musical. Si se sigue el planteo de Moore (2012), es posible concebir la textura de una canción grabada de una manera mucho más abarcadora que a partir de una división funcional de capas. Además de las melodías, ritmos y armonías de la teoría musical convencional, Moore agrega una "sensación" (feel). Para explicar mejor esta idea propone el concepto de soundbox como una manera de conceptualizar "el espacio textural que habita en la grabación" (MOORE, 2012, p. 30). Específicamente, se trata de un modelo heurístico del modo de localización del sonido-fuente de las obras en las grabaciones, que actúa como un "recinto" espacial virtual para el mapeo de las fuentes.

Siguiendo esta línea de pensamiento, en "Viudita de Clicquot", es posible establecer tres "zonas proxémicas" entre Sabina y el oyente. Luego de una breve introducción instrumental de guitarras, bajo y batería, las primeras dos estrofas –arriba

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Entrevista realizada por Juan José Millas, "Conversaciones secretas". https://vimeo.com/27319877. Acceso: marzo de 2017.

citadas— en las que enumera hitos que coinciden con cada una de sus décadas, la voz está grabada al frente con un acompañamiento instrumental de fondo y ello genera, siguiendo la propuesta de Moore, una zona íntima. Esta se caracteriza por la percepción de una distancia corta entre la "persona de la *performance*" y el oyente, poca intervención de material musical, la línea vocal ubicada al frente del *soundbox*, un rango vocal cercano al susurro, claridad de sonidos vocales y un contenido de la letra que sugiere intimidad o un potencial contacto físico.

En la tercera estrofa de la canción, en cambio, se modifica esta zona y se transforma en lo que Moore denomina "zona personal". Esta se define por un distanciamiento de la percepción entre la "persona de la performance" y el oyente, un grado mayor de desarrollo del material musical, la voz no necesariamente está al frente, las voces son suaves a medias y hay menos claridad de los sonidos vocales. En esta estrofa de la canción se introduce una segunda voz (femenina) en los dos primeros versos, que está al mismo nivel que la voz de Sabina, la batería modifica el patrón con una mayor actividad rítmica al final de cada verso y las guitarras introducen líneas contrapuntísticas más extensas. Además, la voz de Sabina es más fuerte. Llegado el estribillo, la canción pasa a una zona "pública" -en términos de Moore-, en la que se evidencia un distanciamiento mayor entre la "persona" y el oyente, aparece un mayor grado de integración textural entre las guitarras, la batería, el bajo y las voces (ahora con la incorporación de un coro) y la incorporación de una trompeta. Las voces ya no están al frente en el soundbox, sino que el ambiente es más difuso y son mucho más ruidosas, casi como un grito. Este recorrido por tres zonas proxémicas (de lo íntimo a lo público, con un grado intermedio personal) se repite en las estrofas cuatro a seis de la misma manera. El modo de volver a la zona íntima luego del estribillo es cantando el primer verso de la cuarta estrofa a capela. Un recurso similar (la voz al frente del soundbox y una escasa intervención del material musical) es el que se utiliza para cerrar la canción con un último verso como séptima estrofa junto con un fadeout.

La integración entre el material sonoro, el modo de grabación, la letra de la canción y la "persona de la *performance*" es empleada en otras canciones del disco. La publicación del libro de Prado, además, ofrece detalles que permiten al oyente contextualizar aún más algunas letras. Tal es el caso de "Cristales de Bohemia". En esta canción, el piano comienza con una introducción a la que le siguen dos estrofas, en las que la voz de Sabina está grabada al frente del *soundbox* mientras que el piano suena claramente en un plano posterior. Luego, continúa un estribillo en cuya segunda estrofa

incorpora una tuba y una segunda voz (nuevamente femenina) que está grabada al mismo nivel que la voz de Sabina. Finalmente, en la quinta estrofa se agrega un acordeón y una guitarra con líneas melódicas contrapuntísticas. De esta manera, la intervención del material musical se desarrolla de acuerdo a las distintas zonas proxémicas que establece la voz. El libro de Prado, como se dijo, cuenta cómo es que Sabina le propuso a su amigo realizar juntos un viaje a Praga para componer algunas canciones y además, detalla la experiencia en la Taberna del Soldado Svejk, en la que aparentemente decidieron la instrumentación con la que se ejecutaría esta canción:

El lugar, como he dicho, era una pasada, desde la comida hasta los dos músicos que andaban entre las mesas vestidos de soldados de la Primera Guerra Mundial, uno de ellos tocando el acordeón y el otro un trombón que, desde ese instante, Joaquín decidió que sonaría en "Cristales de Bohemia" y que iba a salir en la portada de *Vinagre y rosas* (PRADO, 2009, p. 60-61)⁴⁴.

Asimismo, la canción incorpora el acordeón en su letra: "Ay, Praga, Praga...Praga / Donde el amor naufraga / en un acordeón", junto con otros detalles de la "persona de la *performance*" de Sabina que se conocen a través de la lectura del libro.

Los entrecruzamientos entre los personajes de las canciones, la "persona de la *performance*", los recursos sonoros manipulados en el estudio de grabación, las letras de las canciones y la experiencia que cuenta Prado en su libro permiten una escucha compleja de un oyente atento. En el caso de "Menos dos alas", esta suerte de intertextualidad generada por las referencias externas a la letra de la canción, finalmente, refuerza la intención de Sabina en su homenaje al poeta Ángel González.

En el caso de *Lo niego todo*, los mecanismos compositivos, por momentos, se repiten y, en otros, acentúan la composición de la persona de la *performance*. La canción que lleva el nombre del disco enuncia, en las dos primeras estrofas, todos los motes de los que el músico quiere desprenderse:

Ni ángel con alas negras ni profeta del vicio. Ni héroe en las barricadas ni ocupa, ni esquirol. Ni rey de los suburbios ni flor del precipicio.

Ni cantante de orquesta ni el Dylan español.

Ni el abajo firmante ni vendedor de humo. Ni juglar del asfalto ni rojo de salón.

Ni escondo la pasión ni la perfumo.

Ni he quemado mis naves ni sé pedir perdón.

GUERRERO, Juliana. Notas sobre el proceso creativo y la "persona de la performance" en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 59-76, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Prado menciona un trombón pero en la grabación de la canción y en las imágenes del *booklet* del disco se trata de una tuba.

Y en el estribillo declara:

Lo niego todo, aquellos polvos y estos lodos; lo niego todo, incluso la verdad, la leyenda del suicida y la del bala perdida, la del santo beodo. Si me cuentas mi vida, lo niego todo.

Musicalmente, los recursos empleados para generar las zonas proxémicas son equivalentes a los utilizados en el disco anterior: una introducción de piano y guitarra con *sustain*, dos primeras estrofas grabadas en una zona íntima con una voz al frente y el piano y la guitarra de fondo, hasta que comienza el estribillo, en el que se produce un pasaje a la zona pública. Se introducen voces femenina y masculina como coros, la batería está colocada en un plano más cercano y se completa con líneas contrapuntísticas de guitarras, bajo, vientos y acordeón. En el último verso del estribillo un *rallentando* permite volver a la zona íntima con un breve interludio antes de comenzar la tercera y cuarta estrofas de la canción.

Esta búsqueda por ofrecer al oyente proximidad con el músico está explicitada en el libro que Prado escribió junto con Sabina:

[...] quería hacer una canción contra su propio mito, aparecer en ella como alguien que si nunca fue del todo la persona de la que hablan cuando se refieren a él, a estas alturas tiene muy poco que ver con ella. 'Ya sabes, se trata de cambiar la leyenda del calavera, el juglar del asfalto y el profeta del vicio, como me llamaron en un periódico de Chile, por la imagen de un tipo que llora con las películas de sobremesa los domingos por la tarde', me dijo una noche en casa, a su hora favorita, esa en la que, como él suele decir, te das cuenta de que dos copas eran demasiadas pero tres ya son pocas" (SABINA; PRADO, 2017, p. 49).

Todo el resto de las canciones del disco tienen referencias personales. Un caso es el de "Lágrimas de mármol". El propio Sabina cuenta en el libro que: "La canción habla de algunas cosas que pueden entenderse como fragmentos de un autorretrato, y dos de ellas son la imagen de mi casa como un observatorio y la mención al ictus que tuve hace unos años" (SABINA; PRADO, 2017, p. 77). Y da algunos detalles más de las letras de las otras canciones:

"...unas veces utilizo los cristales de las ventanas [de mi casa] como microscopio, [...], y otras los empleo como espejo y cuento lo que veo en él: yo, a los mis casi sesenta y diez, ese hombre del que hablan "Quien más, quien menos", "Sin pena ni gloria" o "Por delicadeza". La suma de las dos cosas, lo que veo a lo lejos y lo que

veo en mí, hace que Lo niego todo sea el disco más confesional que he hecho jamás" (SABINA; PRADO, 2017, p. 77-78).

Esta última declaración deja en claro su intención por construir desde las letras y la música aún más esa persona de la performance, que no siempre coincide con la que aparece en la prensa, redes sociales y otros medios de comunicación. En definitiva, la persona de Sabina coincide con la lectura que Beatriz Sarlo realiza sobre la subjetividad que se vuelve pública:

[...] hablamos de lo que nos sucede como si habláramos de otro. Por eso, es posible "contarlo todo", ya que el que cuenta ha alcanzado un grado máximo de separación respecto de su propia vida: el escándalo concierne a OtroYo, que es el de su figura pública (SARLO, 2018, p. 159).

A modo de conclusión

A pesar de la dificultad de no poder interactuar con un músico famoso como es Joaquín Sabina para examinar en profundidad cómo es que se conforma el proceso creativo de sus obras, los testimonios que ofrece Benjamín Prado en su libro y los textos de Sabina, Prado y los músicos en el segundo son una entrada importante para poder acceder a dichas experiencias musicales. De la lectura ha sido posible identificar una enorme cantidad de elementos, espacios, códigos, tácticas, estrategias, sujetos, sentimientos y acciones comprendidos antes de que una canción tome real identidad al entrar en el circuito público. Precisamente, pone en evidencia el detalle de actividades vinculadas a ese trabajo, incluye los sentimientos involucrados en el proceso creativo (tales como exaltación, alegría, euforia, alucinación, depresión, excitación), los condicionamientos externos, las referencias intertextuales, los homenajes, las influencias, la relación entre la letra y la música, la inspiración, la genialidad, la negociación y la rutina del trabajo.

Finalmente, todo ello se conjuga, también, con el modo en que el músico se presenta en la sociedad. Esto es, "la persona de la performance" que no solo se construye por el relato externo de biografías, entrevistas, declaraciones, sino también, como he presentado aquí, por decisiones estéticas y compositivas que emergen en la grabación de un disco. Es por ello que el material sonoro, las técnicas de grabación, las letras de las canciones y la mezcla en el estudio coadyuvan a construir la persona del músico, y en el caso de Sabina en particular, se entreteje aún más al jugar con los personajes de sus canciones.

Bibliografia

AUSLANDER, Philip. "Musical Persona: the Physical Performance of Popular Music". In: SCOTT, Derek B. (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate, 2009. p. 303-315.

CARBONEL, Joaquín. Pongamos que hablo de Joaquín. Barcelona: Ediciones B, 2011.

COHEN, Sara. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music*, v. 12, vol. 2, p. 123-138, 1993.

COOLEY, Timothy J. "Casting Shadows in the Field: An Introduction". In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (Eds.), *Shadows in the Field, New perspective for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 3-22.

FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GEERTZ, Clifford. "Estar allí. La antropología y la escena de la escritura". In: *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós, 1997. p. 11-34.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006 [1959].

MENDÍVIL, Julio. "The Use of Ethnography. On the Contribution of Ethnomusicology to Popular Music Studies". In: GRUPPE, Gerd (Ed.). *Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie*, Vol. 25. Aachen: Shaker Verlag, 2013. p. 197-219.

MOORE, Allan. Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song. Farnham: Ashgate, 2012.

PRADO, Benjamín. Romper una canción. Buenos Aires: Aguilar/Taurus/Alfaguara, 2009.

SABINA, Joaquín; MENÉNDEZ FLORES, Javier. Sabina en carne viva. Barcelona: Mondadori, 2007.

SABINA, Joaquín; PRADO, Benjamín. *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Barcelona: Planeta, 2017.

SARLO, Beatriz. La intimidad pública. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

STONE, Ruth. Theory for ethnomusicology. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

TOYNBEE, Jason. "Music, Culture, and Creativity". In: CLAYTON, Martin;

HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York/London: Routledge, 2003. p. 102-112.

O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial

Priscila Ribeiro

Resumo: Neste ensaio procuraremos refletir sobre a significação musical na Folia de Reis, nos valendo de alguns estudos na área de significação e da etnomusicologia que vêm sendo desenvolvidos desde a década de 1980. Destes tomaremos uma gama de ideias como passo inicial para a compreensão da música da Folia, tendo em vista que a maioria desses estudos foram e são direcionados para a música ocidental de concerto. A tradição dos estudos de significação musical teve a partir dos estudos da semiótica e da semiologia sua grande contribuição, utilizando-se de ideias de Charles Peirce (2017 [1897]), Ferdinand de Saussure (1879) que gerou desdobramentos dentro do campo da música através de estudiosos como Leonard Ratner (1985), Kofi Agawu (1991), Robert Hatten (1994) e Danuta Mirka (2014). Com base em estudos etnomusicológicos, no presente ensaio buscaremos trabalhar as ideias de significação dentro de sua tradição junto a conceitos de John Blacking (1973; 2007), Anthony Seeger (2015[1987]; 2008), Arjun Appadurai (1996) e Christopher Small (1998; 1999). Assim, partimos do pressuposto de que a "toada" de Reis, que são as melodias cantadas pela Folia, carregam em si um conjunto de significados que vão sendo aprendidos, criados e reproduzidos por diversas gerações com o passar dos anos.

Palavras-chave: Folia de Reis. Significação Musical. Sistemas de Cantoria. Toada. Musicar.

The musical symbol in the Toadas of the Folia de Reis of the Prudêncio de Cajuru-SP: an initial approach

Abstract: In this essay we aim to reflect on musical meaning in the Folia de Reis, using studies in the area of signification and ethnomusicology that have developed since the 1980s. From these we take a range of ideas as an initial step towards understanding the music of the Folia, bearing in mind that most of these studies were and are directed towards western concert music. The tradition of studying musical signification draws from the contributions of semiotics and semiology, using ideas from Charles Peirce (2017[1897]), Ferdinand de Saussure (1879), which generated perspectives within the field of music through such scholars as Leonard Ratner (1985), Kofi Agawu (1991), Robert Hatten (1994) and Danuta Mirka (2014). Based on ethnomusicological studies, in the present essay we seek to work with ideas of signification within this tradition along with John Blacking (1973, 2007), Anthony Seeger (2015[1987], 2008), Arjun Appadurai (1996) and Christopher Small (1998; 1999). Thus, we assume that the "toadas" of the Kings, which are the melodies sung by a Folia, carry within themselves a set of meanings that have been learned, created and reproduced by several generations over the years.

Keywords: Folia de Reis. Musical Meaning. Cantoria Systems. Toada. Musicking.

A Folia de Reis

As Folias de Reis são grupos devocionais que no Brasil, a partir da colonização, espalharam-se pela rota dos Bandeirantes e desenvolveram-se pela região chamada etnicamente de caipira (CÂNDIDO, 2010). Diversos significados são empregados a partir da palavra Folia, aparecendo tanto como sinônimo de festa, forma musical (APRO, 2009), também como sinônimo de grupo, como Folia do Divino e por fim a Folia de Reis. Esta última faz parte do calendário católico que comemora os Santos Reis. Agrupa devotos que celebram os Magos do Oriente: Gaspar, Baltazar e Melquior (muitas vezes chamado de Belquior), com cortejos, músicas e visitas de porta em porta no período que vai de 25 de dezembro a 6 de janeiro. Em alguns estados, como no Rio de Janeiro, chegam até o dia 20 do primeiro mês do ano, dia de São Sebastião, estas chamadas de Folias de São Sebastião. Nas bênçãos distribuídas espera-se a colaboração dos devotos visitados para a festa do Dia de Reis, que na maioria das vezes acontece no dia 6 de janeiro.

Para o presente estudo nos baseamos na Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP. Essa atua na região do bairro rural Lajes, e está em atividade desde o final do século XIX, sendo uma das Folias de Reis mais antigas do Brasil.

A música da Folia de Reis

A música da Folia de Reis se encerra no que chamamos de toada. A toada é central em seu acontecimento musical, "lustra os ouvidos" de quem vive a Folia, seja tocando, cantando, acompanhando os dias de Giro¹ ou apenas parando para ouvir alguns minutos. As toadas são as melodias cantadas pelo grupo, comportam uma ideia musical que se divide em duas partes, nomeadas pelos Foliões (aqueles que fazem a Folia) como "embaixada" e "resposta", em que um cantador (o Embaixador²) canta a primeira parte da melodia e logo depois o coro de cantadores responde cantando a segunda parte. Na cantoria da toada encontramos "modos de fazer" que na Folia dos Prudêncio nominamos de "sistemas", os quais se apresentam em cinco tipos. Esses são usados em situações específicas do cantar e improvisar versos, que a partir de nomes dados pelos foliões são tomados como sistema Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos.

Lugares por onde a Folia passa e faz suas visitas durante sua atividade anual.

² Cantador responsável por "puxar" a cantoria. Aquele que detém o saber das toadas e que conduz o rito da Folia.

Os sistemas musicais da Folia de Reis

O presente ensaio é um desdobramento da pesquisa de mestrado intitulada "Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz": a música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado, apresentada em outubro de 2017. Nela foi organizado um grande acervo de gravações e fotos da Folia dos Prudêncio, dividido em duas coleções distintas, a coleção Osvaldo Paulista e a coleção Priscila Ribeiro. Nesse processo, foi consultado todo esse material, cuja descrição é apresentada em 800 páginas. Foram identificadas 738 ocorrências de toada dentro dos registros das coleções, totalizando 50 tipos de toadas diferentes, pertencentes a cinco distintos sistemas de composição como dito anteriormente, que podem ser verificados através das suas transcrições em partitura (RIBEIRO-BUZZI, 2017).

Os sistemas musicais são os tipos de composições que encontramos nas toadas. Nesses sistemas temos a divisão de nove vozes, as quais, do grave ao agudo, são nomeadas como: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contratala, Tipe e Requinta, nomeações muito semelhantes às das demais Folias que atuam na região de Cajuru. Cada voz tem uma particularidade na linha melódica que executa, respeitando uma extensão de notas específicas, que é determinante para essa voz, diferentemente do que acontece no coro convencional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), que é ditado pela sua textura vocal. A música da Folia é uma música tonal e não modal, normalmente acontece em forma binária. As toadas são usadas em todos os momentos rituais da Folia, em cada momento da performance é usado um tipo de toada correspondente a um sistema.

As toadas do Sistema Mineiro são geralmente para momentos solenes como a primeira parte das Chegadas³ (Almoço, Janta ou Festa de Reis), ou visitas para famílias conhecidas pela Folia. Têm duração maior que as toadas dos outros sistemas, chegando a ter em média três minutos (em semínima ± 90). As toadas do sistema Paulista são usadas nos mais diversos momentos, como pedido de oferta, agradecimento de oferta, "derramação" de bênçãos e também na "pagação" de promessa. As toadas Dobradas são usadas para pedidos de "busca de Bandeira", "agradecimento de janta, almoço, café". Por conterem a quadra de verso toda cantada integralmente sem a necessidade de repetição

Momento solene de visitação da Folia, que ocorre tanto nos dias de Giro quanto no dia da Festa de Reis, em 6 de janeiro. Esse nada mais é do que a ação de "chegar" a uma casa para a visita, sendo nas horas solenes do dia como almoço e jantar, como também no momento de representação da Chegada dos Magos em visita ao Menino Jesus como acontece na Festa de Reis em 6 de janeiro.

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

da toada, são usadas em momentos que requerem certo aceleramento no tempo da performance. Geralmente a segunda toada cantada nas Chegadas é para agilizar os preceitos desse momento, portanto usa-se a Paulista.

As toadas do sistema Paulista e Dobrado têm em média a mesma duração, dois minutos (em semínima ± 90), a diferença é que em uma toada dobrada cabem quatro versos e na toada paulista, apenas dois. As toadas do sistema que chamamos de "Caminhada" são usadas em momentos, como o próprio nome diz, de caminhada, quando a Folia se aproxima de uma casa para cantar ou quando despede-se da casa em que acabou de cantar. Nos registros constantes nas coleções Osvaldo Paulista (COP) e Priscila Ribeiro (CPR), apenas uma toada foi identificada como sendo direcionada para falecidos. Por ser uma toada que difere das demais - em relação à marcação de compassos, que é feita pela acentuação vocal, e na supressão da percussão - a separamos em um sistema diferente, dando-lhe o nome de Sistema Falecidos.

Visto isso, podemos pensar como tal grupo, com grande expressão musical, cria e recria significados com a música, construindo seu local de atuação e sua identidade social, tendo a religião com um dos principais fatores para a sua execução e sendo permeado por outras vivências musicais religiosas além da Folia de Reis.

A música da Folia de Reis: uma prática musical religiosa

Em estudos como os desenvolvidos por Elias Xidieh na década de 1970, já se apontava para a forte tendência de aproximação dos cultos do catolicismo popular às práticas canônicas da Igreja Católica, mesmo o autor afirmando que tais ritos estariam longe de serem reproduções dessas práticas. A exemplo disso, temos, dentro das manifestações musicais religiosas na região de Cajuru, o Canto pras Almas, que apresenta uma estreita ligação musical com a Folia de Reis, chegando a ter a mesma composição e nomenclatura vocal. Ela nos mostra, curiosamente, como também todo o catolicismo popular, a não necessidade da presença de sacerdotes da Igreja para os cultos religiosos. No primeiro momento de seu rito, pede-se vigília dos fiéis, conferido também em Xidieh (1972), "Alerta, alerta pecador...", este encontrado no Ofício das Trevas, na antífona⁴ que descreve o sofrimento e lamento de Jesus no Horto das Oliveiras, no versículo de Mateus

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

É uma resposta, em geral cantada em canto gregoriano, a um Salmo, ou a outra parte da liturgia, como as Vésperas ou uma missa. Esta função deu origem ao estilo do canto antifonal. Uma peça musical executada por dois coros semi-independentes, interagindo um com o outro, às vezes cantando frases alternadas, é classificada como antifonal.

26:41: "Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem" (Vigilai e orai para não caíres em tentação). Na Folia também se identificam aspectos herdados dos ritos católicos, a começar pelo enredo do Nascimento de Cristo, que alcança seu auge na Visitação dos Magos em Mateus 2, 1-12.

Outro aspecto importante nesses ritos é o uso e o ato da Oração. Nela a parte dita religiosa acompanha, no que diz respeito à liturgia católica, o canto antifonal⁵. No catecismo católico a antífona é um dos modos, assim como o hino, de exprimir a oração. Tanto o Canto pras Almas quanto a Folia de Reis são complexos, porque reúnem as características do responso⁶ e da "doxologia⁷ (os gritos e exclamações finais)". A oração, dentro do rito católico, é sempre relativa a algum santo, que na tradição cristã é uma das formas de crescimento da "Tradição da fé" (CATECISMO, 2000, p. 680). Essa é parte da doutrina dos santos que são exemplo para os demais fiéis, pois foram eles que alcançaram a plenitude em Deus; no caso da Folia, os Santos Reis e os santos que compõem o enredo da Natividade.

O enredo da Natividade vai sendo contado no decorrer de cada toada, que acontece vagarosamente. Em uma visita a melodia repete, mas os versos (texto), não. Cada verso é cantado em um tempo específico de espera, em que as ideias vão constituindo-se e ocupando vagarosamente o entendimento do público. A música ininterrupta auxilia o estado de imersão das pessoas que estão realizando aquele musicar no rito.

Dentro do catolicismo, o rito da Folia cumpre um papel reservado para as Obras de Misericórdia⁸. Os atos de oração (que é o que a Folia faz quando canta a Toada), como

Antífona: No rito romano, um canto litúrgico com um texto em prosa associado à salmodia, cantado por dois coros alternadamente. É em geral um refrão para versículos de salmos ou cânticos, e suas melodias costumam ser simples e silábicas. As diversas categorias incluem antífonas para o saltério, antífonas de matinas, laudas e vésperas, antífonas das missas para o introito e a comunhão. Antífonas marianas e processionais não estão associadas à salmodia, e as antífonas rimadas desenvolveram um estilo próprio durante o séc. XIII. A palavra latina antiphona foi extraída do grego, onde significa a oitava; apareceu no Ocidente por volta do séc. IV. Antifonal: Termo que descreve obras, ou a maneira de executálas ("em antifonia"), em que um conjunto é dividido em dois ou mais grupos distintos, executando alternadamente e juntos; daí "canto antifonal", "salmodia antifonal" (ver antífona; cori spezzati). O termo às vezes é usado como sinônimo de "antifonário", livro litúrgico contendo antífonas. (GROVE, 1994, p. 33)

Dar resposta ao que foi dito.

[&]quot;\$2641 Recitai uns com os outros "salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e louvando o Senhor em vosso coração" (Ef 5,19). Como os escritores do Novo Testamento, as primeiras comunidades cristãs releem o livro dos Salmos, cantando nele o Mistério de Cristo. Na novidade do Espírito, elas compõem também hinos e cânticos a partir do Acontecimento inaudito que Deus realizou em seu Filho: a Encarnação, a Morte vitoriosa da morte, a Ressurreição e a Ascensão à sua direita. É dessa "maravilha" de toda a economia da salvação que brota a doxologia, o louvor de Deus." (CATECISMO, 2000, p. 679)

^{8 &}quot;§2447. As *obras de misericórdia* são as ações caridosas pelas quais vamos em ajuda do nosso próximo, nas suas necessidades corporais e espirituais (204). Instruir, aconselhar, consolar, confortar, são

dar comida e pousada a peregrinos (quando a Folia é recebida em uma casa), fazem parte das Obras de Misericórdia Corporais e Espirituais. Essas são consideradas práticas de justiça que agradam a Deus, segundo o Catecismo (2000), direcionadas aos leigos como diversos atos praticados dentro do catolicismo popular. O que em versos a Folia "oferece" a seus fiéis nada mais é do que o que de mais necessário o homem precisa, como saúde e alimento em abundância, jamais oferece o supérfluo. O que o fiel oferece em material, como a comida, por exemplo, a Folia devolve através dos "anjos e santos". Nos versos quem recebe tais ofertas e leva para Deus aos céus são sempre os anjos e santos. Nunca é o "Onipotente" (Deus ou Jesus), e sim alguém mandado por ele, "Santo Anjo" (anjo Gabriel) ou os Três Reis Magos⁹. Assim, os atos envolvidos nas relações de pedir e agradecer a oferta são sempre realizados por entidades divinas. Em uma das gravações constantes em nossas coleções (COP; CPR), o Embaixador diz que "os Três Reis foi quem mandou, nóis agradece cantando". Desta forma, os Santos fazem-se presentes através da palavra e do canto, sua presença é ritualisticamente constituída¹¹.

Outra parte religiosa importante é o que chamamos de Bendito. Esse é o momento de rezar (que muitas vezes é cantado) em volta da mesa de alimentos oferecidos aos foliões nas visitas às casas. Bendito na liturgia católica é uma louvação a Deus. Segundo o Catecismo, abençoar (dizer "bendito seja") é uma ação divina que dá a vida e de que o Pai (Deus) é a fonte. Aplicada ao homem, tal palavra significa a adoração e a entrega ao seu Criador, em ação de graças (CATECISMO, 2000, p. 305), sendo o Bendito um dos tipos de doxologia no rito católico. No entanto, a música tem papel fundamental neste processo, principalmente nos cultos coletivos, por ser a mais coletiva das artes (ANDRADE, 1993), auxiliando no cristianismo popular a tendência de fazer universal a salvação.

Carlos Rodrigues Brandão (1985) traz a ideia sobre a dinâmica do catolicismo popular, em que esses processos são uma combinação criada sobre valores exclusivos de uma suposta cultura caipira, combinada entre "componentes do sistema simbólico do sertanejo – visão do mundo, ideologia religiosa, códigos de trocas familiares e sociais",

obras de misericórdia espirituais, como perdoar e suportar com paciência. As obras de misericórdia corporais consistem nomeadamente em dar de comer a quem tem fome, albergar quem não tem tecto, vestir os nus, visitar os doentes e os presos, sepultar os mortos (205). Entre estes gestos, a esmola dada aos pobres (206) é um dos principais testemunhos da caridade fraterna e também uma prática de justiça que agrada a Deus (207)". (CATECISMO, 2000, p. 632)

⁹ Em Coleção Osvaldo Paulista 2012- vídeo fita 7 - minutagem 44:30.

Em Coleção Osvaldo Paulista (2012 - vídeo fita 7 – minutagem 01:05:53).

CHAVES, Wagner Diniz. Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. *Mana*, v.20, n.2, Rio de Janeiro, p. 249-280, 2014.

com elementos da Bíblia Sagrada, da doutrina e das regras de práticas devocional da Igreja católica. Diferente de outros estudos que apontam uma oposição entre os dois sistemas de catolicismo, ele diz que um mesmo ritual foi incorporado à liturgia da Igreja, foi expulso dela e de novo foi aos poucos reincorporado pelas portas abertas por algumas experiências de um catolicismo de vanguarda, como uma nova forma de serem - Igreja, Sacerdotes e leigos - participantes do que eles próprios nomeiam como: "Igreja do Evangelho", "Igreja da Caminhada", etc. (BRANDÃO, 1985, p. 34).

A música da Folia é uma música complexa e bem elaborada e tem um efeito harmônico que ultrapassa regras de harmonia e execução, pois faz uso de cadências e notas de passagens não convencionais, como alturas de notas que seriam dificilmente escritas e executáveis para vozes masculinas fora deste contexto. No catolicismo popular, como em outras diversas manifestações populares, o uso e função da música faz com que isso aconteça sem nenhum pré-conceito de padrões estabelecidos ou regras, tornando o resultado surpreendente. Nisto lembramos Brandão (1985), que diz que "a gentarada de Deus" desconhece os limites das definições.

Abaixo temos todas as toadas constantes em nossos registros e suas quantidades. A nomenclatura usada para cada uma delas é baseada em uma forma numérica, sendo T1 para "toada um", T2 para "toada dois", etc.

Vejamos:

Toadas em ordem de identificação e suas quantidades								
T1-Mineira-M	4	T21-Paulista-A	33	T41-Paulista-A	14			
T2-Paulista-A	33	T22-Paulista-B	7	T42-Paulista-B	11			
T3-Caminhada-RR	2	T23-Dobrada-S2	11	T43- Paulista-D	3			
T4-Caminhada-RR	58	T24-Paulista-A	37	T44- Dobrada-G	1			
T5-Mineira-M	5	T25-Mineira-M	19	T45-Mineira-M	14			
T6- Paulista-A	10	T26-Paulista-A	9	T46- Dobrada-F	4			
T7-Mineira-M	42	T27-Paulista-A	26	T47- Paulista-Dmod.	12			
T8- Paulista-B	23	T28-Mineira-M	3	T48- Dobrada-S4	4			
T9- Paulista-B	34	T29-Paulista-B	20	T49- Dobrada-H	11			
T10-Mineira-M	3	T30-Paulista-D	67	T50-Mineira-M	2			
T12- Paulista-A	32	T32-Dobrada-D	1					
T12-Paulista-A	32	T32-Dobrada-D	1					
T13-Dobrada-A	11	T33-Dobrada-S3	5					
T14-Caminhada-RR	15	T34-Dobrada-S4	5					
T15-Paulista-A	5	T35-Mineira-M	30					
T16-Mineira-M	10	T36-Falecidos-I	1					
T17-Mineira-M	2	T37-Paulista-E	2					
T18-Dobrada-S1	7	T38-Paulista-D	4					
T19-Paulista-C	2	T39-Paulista-A	25		_			
T20-Dobrada-A	35	T40-Paulista-A	6					

Figura 1. Todas as Toadas e suas quantidades dentro das coleções COP e CPR (RIBEIRO; BUZZI, 2017, p. 134).

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Vistas as toadas em seus sistemas, pudemos observar que há um grande leque composicional a partir das toadas da Folia de Reis dos Prudêncio. Nelas temos modos diferentes de combinação de texto e música, usados em momentos diversos do rito. Assim, em seus vários usos, observa-se que esse vasto repertório pertencente a um mesmo grupo nos indica uma comunidade de forte expressão musical, que através da Folia exprime seus modos de vida e conduta. No entanto, essa estrutura musical que envolve um tipo de composição específica - que nomeamos de sistema - é pertencente a vários grupos da mesma região, podendo, como é o caso da T26 (Toada do Zé Paiva), migrar de um grupo para outro, havendo trocas musicais a partir do momento em que, por estarem próximos geograficamente, compartilham de uma mesma vida musical. Visto isso, o signo musical é um dos fatores que mais nos chama atenção pelo fato de um específico público conhecer e entender certos códigos que, através da música, dita o acontecimento do rito. Assim procuraremos iniciar uma reflexão sobre o assunto, abordando o que a tradição de estudos musicológicos e de significação nos oferece para compreender tal aspecto, agora direcionado para a Folia de Reis.

A Significação Musical na Folia de Reis dos Prudêncio

Temos na experiência o fator preponderante para o reconhecimento dos signos musicais. A Folia de Reis abraça uma rede de fazedores que estão envolvidos nessa prática há muitos anos, e muitos deles desde a infância vão se incorporando no rito, o que vai de um simples acompanhar do Giro da Folia, como também a ajuda nos preparativos da comida, dos enfeites, na manutenção das regras, até a execução da música.

Buscando compreender as diversas influências musicais que a Folia de Reis foi herdando ao longo do tempo, apontamos para o uso das quadras e a forte influência de *villancicos* e autos de natal. Na forma texto/música, a Folia nos apresenta diversas influências, numa delas temos o *villancico*¹², esse se espalhou pela América Latina e perdura até os dias de hoje. Gênero musical de tradição Ibérica (GREBE, 1969) eram cantos com uma temática relativa aos acontecimentos recentes do povo, cantados em festas populares e que progressivamente incluíam diversos tipos de temas, canções amorosas, burlas, sátiras e em algumas ocasiões podiam conter temas religiosos, mas não

As primeiras composições que podemos denominar como *villancico* apareceram durante o Renascimento na segunda metade do século XV, embora haja autores que indiquem que eram cantados desde o século XIV. Esse gênero é o mais importante da polifonia profana espanhola de finais do século XV, que pode ser considerado como o equivalente à *fróttola* italiana (GROUT; PALISCA, 2007, p. 229).

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

eram voltados para o tema natalino até então. Na segunda metade do século XVI, as autoridades eclesiais começaram a usá-los de uma forma evangelizadora, com o uso da música na sua própria língua, nos ofícios religiosos, especialmente em feriados religiosos como o Natal.

Outra influência é apontada para a estrutura básica do texto da Folia. Essa provavelmente é originária da quadra portuguesa, que contém quatro versos quase sempre heptassílabos (sete sílabas poéticas), redondilha maior. Tem as características da "trova", mas seu sentido é estendido conforme cantam as quadras, não finalizado apenas em quatro versos como acontece na trova. Os Autos vêm a somar na constituição da Folia, entrando no Brasil como dança de fundo religioso (MOREYRA, 1983), sendo mais uma manifestação paralitúrgica do que profana. Além disso, carrega consigo a história da devoção e de ritos religiosos que permeavam os Reis Magos, desde o Officium Pastorum até o Officium Stellae dentro dos dramas litúrgicos e ritos oficiais católicos - como os autos pastoris castelhanos, em que o Officium Pastorum tem seus diálogos entremeados por villancicos. Juntando-se a eles, temos a prática catequética dos Jesuítas, que traziam o Auto como uma de suas ferramentas de ensino, juntamente com o uso da conhecida contrafacta, segundo a técnica de contrafacção ao divino, amplamente conhecida e estudada na poesia espanhola do século XVI. Essa, praticada pelos jesuítas, aponta seu uso de forma a mesclar as letras com cantigas adaptadas às melodias populares Ibéricas, substituindo um texto por outro sem mudança significativa na música. Neste caso, o texto da cantiga popular era substituído por textos religiosos (BUDASZ, 1996).

O fato de mesclar letras sagradas a músicas profanas nos mostra a prática de combinação básica da Folia de Reis, em que há a dinâmica de combinação entre texto (que pode ser sagrado no caso de reprodução da história da Natividade ou improvisado dependendo da ocasião, portanto profano) e melodias escolhidas ao gosto do Embaixador (que podem ser compostas por ele, ou podem usar melodias provindas de outras músicas).

Na abordagem teórica inicial dos estudos de significação musical temos seu desenvolvimento a partir de estudos da linguística e da fonologia. As discussões nessa área emergem desde a década de 1960 e mais tardar na área da música aparece nos estudos de Kerman (1967), Rosen (1971), Pestelli (1984) (OLIVEIRA, 2017). Logo após, no desenvolvimento desses estudos aparecem autores como Ratner (1985), Agawu (1991), Hatten (1994), Mirka (2014), tendo como um dos grandes geradores do pensamento de significação o linguista Charles Peirce (2017[1897]), que através de sua teoria da tricotomia traz a ideia de signo, objeto e interpretante e instaura uma das principais teorias

na área. Ao longo do tempo essa teoria foi utilizada e re-elaborada por outros diversos estudiosos de significação, como por exemplo Charles Morris (1976), que no campo da significação musical ocupa grande parte da discussão.

Junto ao desenvolvimento desses estudos surge com Leonard Ratner em 1985 a teoria das tópicas, em que observando o repertório de música ocidental de concerto do século XVIII identificou figuras musicais características dentro do repertório do período, as quais os compositores utilizavam com intuito de "representar" ou "marcar" determinada afeição ou um sentimento em tal trecho musical, criando certo vínculo de comunicação com o ouvinte. Segundo Oliveira (2017), Ratner divide as tópicas em duas categorias principais que são: tipos e estilos.

- 1) Tipos: relacionados principalmente a danças e cerimônias que eram incorporadas nas composições clássicas por meio de seus significados sociais, teatrais e especulativos. Exemplos: minueto, *passepied*, sarabanda, polonese, *bourrée*, contradança, *gavotta*, giga, siciliano, marcha e gêneros correlatos.
- 2) Estilos: relacionados a rituais, hábitos de nobreza ou referências a estilos literários. Exemplos: fanfarra, caça, cantábile, brilhante, abertura francesa, pastoral, marcha turca, *Sturm und Drang (tempesta)*, sensível (*Empfindsamkeit*), estrito e fantasia (OLIVEIRA, 2017, p. 88).

Uma terceira categoria também é apontada por Ratner como artifícios descritivos e pictóricos que se baseiam em tentativas de representar "ideias de poesia ou outro tipo de literatura por meio da música. Inclui principalmente procedimentos imitativos ou alusão simbólica a elementos extramusicais" (OLIVEIRA, 2017, p. 88). Nisso tudo as tópicas musicais estão relacionadas com espaços de convivência social, em que tal sociedade usufruía dessa música em momentos e lugares específicos, fazendo com que se solidificasse o uso dessas estruturas musicais em função de signos, ou símbolos de uma determinada expectativa emocional.

Podemos entender que o significado ou signo musical não é o que referenciamos apenas na escrita, mas sim antes de tudo no que é ouvido e identificado pela audiência. Lembrando que, mesmo tratando-se semioticamente, a palavra antes de ser escrita ela é falada, ou seja, a ideia do texto vem depois da ideia da fala. Para o som pode-se pensar que esse vem antes da escrita, antes da partitura e, antes disso ainda, vem a criação a partir de seu criador (compositor em todas as instâncias). A significação musical está além da escrita, pois a escuta é seu destino; o reconhecimento, seu objeto.

Acreditamos que as tópicas musicais vão muito além do repertório de música ocidental de concerto. Elas podem aparecer em contextos musicais diversos, pois a

disposição de símbolos musicais convencionais aparece em diversos repertórios musicais do mundo, não se restringindo essa prática apenas ao contexto citado acima. O fato de criarmos símbolos e convenções comunicativas, que rompem as barreiras da linguagem falada, é um mecanismo comum na comunicação dentre os grupos sociais. A cultura atua diretamente na organização desses símbolos, variando de grupo, lugar e época. No entanto, há uma predisposição desse grupo para que esses símbolos se tornem efetivos.

No que concerne a essa disposição no rito musical da Folia de Reis, antes devese lidar com o fato da combinação: devoção e música. O ato de ser devoto de Santos Reis e reconhecer seus símbolos de uma forma geral, inclusive a música, não se restringe apenas às pessoas que recebem a Folia de Reis e a Bandeira¹³ em suas casas ou pelo caminho no trajeto da Folia, mas também a todo participante da Folia, pois "(...) ser devoto não é estar praticando algum ato de devoção, mas ser capaz de praticá-lo" (GEERTZ, 2015, p. 70). Porém esse indivíduo antes de tudo tem que estar predisposto, assim como motivado a realizar tais ações. Geertz (2015) nos fala da "disposição" e da "motivação":

(...) Os motivos têm um molde direcional, um certo caminho amplo, gravitam em torno de certas consumações, geralmente temporárias. As disposições, porém, apenas variam em intensidade: elas não levam a coisa alguma. Elas surgem de certas circunstâncias, mas não respondem quaisquer fins. (...) Quando presentes, elas são totalidades; se alguém está triste, tudo e todos parecem melancólicos; se alguém está alegre, tudo e todos parecem esplêndidos. (...) Além disso, enquanto os motivos duram um período de tempo mais ou menos extenso, as disposições apenas ocorrem com frequência maior ou menor, indo e vindo por motivos muitas vezes impenetráveis. No que nos concerne, entretanto, a diferença mais importante entre disposições e motivações talvez resida no fato de que as motivações são "tornadas significativas" no que se refere aos fins para os quais são concebidas e conduzidas, enquanto as disposições são "tornadas significativas" no que diz respeito às condições a partir das quais se concebe que elas surjam. Interpretamos os motivos em termos de sua consumação, mas interpretamos as disposições em termos de suas fontes (GEERTZ, 2015, p. 72).

A condição, tanto para a predisposição como para a motivação, muitas vezes manifesta-se através dos símbolos produzidos por certa cultura e grupo social:

Como vamos lidar com o significado, comecemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o ethos de um povo - o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas — e sua visão de mundo — o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem. Na crença e na prática religiosa, o ethos de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Símbolo central da Folia de Reis em que representam em pintura a imagem da Adoração dos Magos ao Menino Jesus. Essa vai a frente do grupo, representando os próprios Reis Magos. Símbolo de adoração da Folia.

vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser representada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro (...). Os símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita, no mais das vezes) e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade emprestada do outro (GEERTZ, 2015, p. 67).

Lembrando que a música se faz presente sempre em momentos importantes, a toada atua como um meio entre dois mundos, viabilizando o ritual como um dispositivo simbólico. Uma boa parte da discussão sobre a música como parte significativa da existência se centrou em seu papel e função como um dispositivo simbólico¹⁴ (MERRIAM, 1980, p. 229).

Se os símbolos sagrados não induzissem disposições nos seres humanos e ao mesmo tempo não formulassem ideias gerais de ordem por mais oblíquas, inarticuladas ou não sistemáticas que fossem, então não existiria a diferenciação empírica da atividade religiosa ou da experiência religiosa. Pode-se até dizer de um homem que ele é "religioso" em relação ao golfe, mas não simplesmente porque ele se interesse aqui apaixonadamente por ele e joga aos domingos: ele precisa vê-lo como símbolo de algumas verdades transcendentais (GEERTZ, 2015, p. 72).

Regis Debray em *Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente* (1993), nos fala do símbolo como "um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos" (DEBRAY, 1993, p. 61). No entanto, o simbólico atua como supressão das distâncias, tanto entre indivíduos com indivíduos como entre indivíduos e o "divino". Debray, ao falar da imagem, lhe atribui esse conceito que podemos estender também à música da Folia, que atua como "mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam" (DEBRAY, 1993, p. 33).

William James (1991) traz em seu estudo sobre o comportamento religioso a experiência de transcendência que se faz presente a partir da predisposição do indivíduo. Uma das coisas mais comuns de ver na Folia é a emoção das pessoas ao ouvir a cantoria. Muitas pessoas choram de soluçar quando ouvem a Folia cantar e tocar, desde os primeiros instantes da execução musical. A música da Folia, a Toada, atua, portanto, como o dispositivo simbólico sobre o indivíduo predisposto e o transforma psicologicamente e algumas vezes fisiologicamente, como uma "(...) incessante remodelagem das agonias" (DEBRAY, 1993, p. 40). A Toada sugere emoções principalmente quando acompanha imagens, bem como gestos e movimentos, pessoas

[&]quot;A good deal of the discussion of music as a meaningful part of human existence has centered upon its role and function as a symbolic device" (MERRIAM, 1980, p. 229).

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

segurando a Bandeira de joelhos, pessoas chorando, palhaços¹⁵ dançando, palhaços ajoelhados, o formato itinerante, o ambiente, a combinação de pessoas participantes, os símbolos, a disposição das pessoas no espaço. A influência sugestiva do ambiente desempenha parte enorme em toda a educação espiritual, podendo ser moldado em qualquer lugar. "Sugestão" é apenas outro nome para o poder das ideias, "na medida em que se revelam eficazes na crença e na conduta. Ideias eficazes em certas ocasiões e em determinados ambientes humanos deixam de sê-lo em outras ocasiões e em outros ambientes" (JAMES, 1991, p. 79).

MÚSICA pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando é ouvida pelos ouvidos preparados e receptivos de pessoas que compartilharam, ou podem compartilhar de alguma maneira, a experiência cultural e individual de seus criadores. A música, portanto, confirma o que já é presente na sociedade e na cultura, e não acrescenta nada de novo exceto padrões de som¹⁶ (BLACKING, 1973, p. 54).¹⁷

Além das imagens terem o poder de transformar condutas, a música também ocupa nesse espaço um lugar: "poder das imagens" a ser considerado, antes de tudo, no sentido físico de "produzir efeitos" ou "modificar uma conduta" (DEBRAY, 1993, p. 109). No entanto, não quer dizer que a música signifique este ou aquele sentimento, mas é acompanhada por esse ou aquele sentimento, ou seja, os sentimentos são atribuídos à música assim como os significados. "Mas o amor religioso é apenas a natural emoção humana do amor dirigida a um objeto religioso (...)" (JAMES, 1991, p. 30).

Acreditamos que os símbolos musicais também se constituam dentro de disposições culturais e psicológicas como apontadas até aqui, formando uma espécie de "lugar de operação". Para que possamos entender as operações de significação da música da Folia, nos embrenharemos através de alguns aspectos da ótica pierceana de análise do signo.

Pierce (2017 [1897]) descreve como um signo aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, que se dirige a alguém criando, por conseguinte, um outro signo. A ele dá o nome também de representamen. "Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto.

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Integrante da Folia que usa vestimenta específica e uma máscara de aspecto horripilante. Esse declama versos rimados antes de adentrarem as casas, como também realiza louvações quando há a presença de um presépio.

[&]quot;M U S I C can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators. Music, therefore, confirms what is already present in society and culture, and it adds nothing new except patterns of sound" (BLACKING, 1973, p. 54).

¹⁷ Tradução nossa.

Representa esse objeto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen" (PIERCE, 2017 [1897], p. 46). Segundo Pierce, esse representamen (que é o signo) está ligado a três coisas: o fundamento, o objetivo e o interpretante. "Um Signo (q.V.) se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional" (PIERCE, 2017 [1897], p. 76).

Quando nos debruçamos sobre a música da Folia, tais relações de representações podem ser analisadas dentro da composição da toada e em sua performance. Podemos observar nas composições que tais signos musicais estão presentes em sua constituição, sendo reconhecidos o tempo todo por seus fazedores. Tais reconhecimentos geram respostas musicais dentro da performance, ditando a execução musical de cada toada. Logo à frente nos ocuparemos de analisar a relação da toada com seus cantadores, a fim de mostrar de maneira inicial na transcrição em partitura em quais momentos tais reconhecimentos acontecem.

Pierce faz uma divisão a respeito da análise simbólica a que ele dá o nome de tricotomia do símbolo, que é dividida em Ícone, Índice ou Símbolo.

299. Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PIERCE, 2017[1897], p. 76).

Para tanto, dentro da tradição de estudos sobre significação musical, temos na figura do compositor a catalisação das ideias (depois pensadas como símbolos) a serem transmitidas através de sua escrita e execução musical. Na Folia de Reis também há compositores, esses são os Embaixadores de Reis. Não há música escrita, mas sim a elaboração e transmissão dessas composições, as toadas, que logo são memorizadas pelos outros Foliões e cantadas em seguida. O modo de concepção dessas ideias musicais de composição ocupa uma dinâmica em que a inspiração é instaurada a partir de uma complexa rede de relações, que envolvem a criatividade, a espiritualidade, a memória, a inspiração e o que eles chamam de dom, e nisso tudo curiosamente compartilham signos musicais que são reconhecidos pelos ouvintes, mesmo esses muitas vezes não fazendo

parte efetivamente do grupo, mas que está de algum modo envolvido na tradição das Folias de Reis.

O Compositor

Quando os Embaixadores são interrogados sobre como criam as toadas, sempre dizem que quem traz a inspiração para a construção musical e poética, da qual faz parte a improvisação, é o Espírito Santo. Dizem que é a ele que devemos pedir a "luz" para que possamos conseguir realizar tal feito. Seeger (2015), ao perguntar aos Kĩsêdjê como eles aprendem seus cantos, esses dizem que algo os ensinou, espíritos de animais ou outros entes. No entanto, a partir do momento que esse ente vem ensinar tal canto, a pessoa que o recebe mistura-se espiritualmente com ele e seu espírito passa a estar em um "outro plano de existência", um outro espaço temporal, como uma suspensão espiritual em que se passa a ser um "sem espírito", por seu espírito habitar em um lugar "suspenso". Não está aqui na terra e nem onde o espírito que lhe ensinou está, o canto está suspenso, está em uma outra dimensão.

Assim, o espírito do "compositor", neste caso do Embaixador, aprende o canto com "coisas" ou "entes" que estão em outro plano de existência/consciência, outro plano de vivência, como no caso dos Kĩsêdjê com o espírito dos pássaros:

Então [um dia] alguém chega à sua casa. "Para que você vem?", pergunta o homem. "Vim ver você." "Do que você está atrás?", pergunta o homem. "Vem me ensina ["instrui", sarēn] um canto-chamado?", pergunta o visitante. "Está bem." O homem senta e escuta [os pássaros]. Quando terminou de escutar, ele ensina ao homem o canto-chamado que ouvia [da maneira descrita para a abertura da Festa do Rato]. Quando terminou de ensinar, ele diz: "Vá lá, cante para que eu possa ouvir". O homem o faz. Todos na aldeia ouvem o novo canto. Eles dizem: "Quem contou [sarēn] sobre este canto-chamado?" "O nosso companheiro o ensinou. Nosso companheiro se tornou pássaro" [o que vale dizer que seu espírito reside com os pássaros], responde alguém. Eles dizem: "Nosso companheiro perdeu seu espírito! Ele se tornou uma pessoa sem espíritos! Ele perdeu seu espírito entre os pássaros!" [eles inferem tudo isso através do canto]. Outras pessoas vêm então pedir a ele canto-chamado. "Você me ensina um canto-chamado novo?", pergunta cada um. "Está bem." Ele escuta e aprende o canto, então o ensina. "Cante, para que eu possa ouvir", diz ele (SEEGER, 2015, p. 119).

Esse tornar-se sem espírito pode ser um entendimento de que o espírito do cantor se junta ao espírito da entidade que lhe sopra o canto, "homens e mulheres numa condição que se poderia chamar de 'metamorfose suspensa'" (SEEGER, 2015, p. 120), nos lembrando muitas vezes a condição dos benzedores, curandeiros, assim como os Embaixadores.

Além dos fatores apontados acima, é identificável que esses Embaixadores dominam os códigos dessas composições, que com o passar do tempo foram sendo desenvolvidas com a prática, pois essa, além de tudo, é uma tradição oral. Considerando isso, dizemos que o processo de codificação e memorização desses códigos (símbolos e signos) que permeiam a significação musical parte de um exercício retórico, em que a memória toma lugar central. A retórica como um exercício consciente faz nos debruçarmos sobre a ideia do fluxo de pensamento que acontece num coletivo que vivencia uma mesma experiência de vida, como no caso dos fazedores da Folia. Ao lidar com continuidade e descontinuidade dentro da memória coletiva, sugere-nos Roger Bastide (1994/1970) que se deve pensar na memória coletiva como um reflexo de transmissão cultural.

A música da Folia de Reis é uma tradição oral, dentro disso a memória torna-se imprescindível, convertendo-se na base da tradição, que se instaura e se mantém através da repetição. A memória torna-se um exercício, e esse exercício é em primeira instância do Embaixador, no entanto a memória também é uma prática. O Embaixador se prepara para o momento da performance rememorando algumas toadas, os versos de cada momento do rito. Há uma ciência dentro do processo de "cronologia" dos acontecimentos, pois acontecem em determinada ordem, que não deve ser violada. O Embaixador conhece toda essa ordem e a respeita, pois ele como "embaixador" tem a responsabilidade de transmitir um conhecimento que de fato é comunicado por outro plano de existência, o plano espiritual. Quando o Embaixador é perguntado de sua inspiração, ele diz que são inspirações divinas e que não existe certo ou errado, deve-se dizer aquilo que veio em sua mente e pronto, pois essa era a vontade do Divino naquele momento.

Assemelhando-se a isso, dentro dessa prática da memória, Jean-Pierre Vernant nos mostra em sua obra *Mito e pensamento entre os gregos* (2008) que o poeta é inspirado pelas musas, e este participa de uma mesma classe que os aedos; os adivinhos; os magos. Ele tem o "dom" de ver coisas invisíveis, pois circulam entre o mundo dos vivos e dos mortos, intercedendo numa ligação entre esses dois espaços. Vernant diz ainda que a memória transporta os poetas nessa viagem, a narrativa é o que ele viu no passado, mas mesmo assim ele precisa ser formado (a discussão sobre o dom). Mesmo ele sendo tocado pelo divino, precisa conhecer a técnica, sendo os exercícios mnemônicos fundamentais para isso.

Qual é então a função da memória? Não reconstrói o tempo: não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o

mundo dos vivos e o além ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza para o passado uma "evocação" comparável ao que efetua para os mortos o ritual homérico da έκκλησις: o apelo entre os vivos e a vinda à luz do dia, por um breve momento, de um defunto que volta do mundo infernal; comparável também à viagem que se mira em certas consultações oraculares: a descida de um ser vivo ao país dos mortos para aí aprender – para aí ver o que quer saber. O privilégio que Mnemosýne confere ao aedo é aquele de um contato com o outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente. O passado aparece como uma dimensão do além (VERNANT, 2008, p. 143).

Assim, passamos pelo fato de que o "compositor se comunica com o ouvinte" e que a "música quer se comunicar com o ouvinte". A ideia de compositor dentro da Folia de Reis é transformada, pois ela acontece de uma maneira diferente dos parâmetros convencionais da música, por atuar nos preceitos citados pelos autores acima. Aquele que compõe já pressupõe que será entendido por aquele que irá ouvi-lo (escuta consciente). Na Folia a escuta é completamente consciente, pois dirige ações, dirige o rito, como por exemplo: deve-se cantar na porta da casa antes de entrar, ou se deve entrar na casa cantando; ou a Bandeira de Reis deve ficar na mão de quem paga a promessa ou na mão do dono da casa.

Dentro do que concerne à relação Embaixador-compositor e folião-interpretante (executante), podemos nos perguntar: a ideia de intérprete existe na Folia de Reis? Há aquele que interpreta uma toada? Na verdade, há outra ideia de interpretação, pois não se interpreta no sentido convencional utilizado em música, indo mais além, pois vive-se aquela música, identificam-se os códigos dessa música e logo dirige ações. É uma música de uso vivo, uso interessado, uso para atuar em algo, considerando também seu caráter de "ponte" de ligação entre o humano e o divino.

Dentro dos símbolos e signos musicais, podemos pensar num uso de tópicas na Folia. Essa não parte do pressuposto que o compositor/Embaixador use de sua composição (toada), ou pense em sua composição, usando intervalos, ou criando motivos pré-determinados para mover isto ou aquilo no público, antecipando o efeito expressivo da música. Mas, por outro lado, ele (o compositor/Embaixador) tem conhecimento prévio de que aquele tipo de toada servirá para isso ou para aquilo na hora de promover o rito. Curiosamente esses signos musicais circulam entre as Folias da região, pois toadas também são aprendidas de outras folias, de outros embaixadores, sendo reconhecidas por uma gama grande de público da região ou pelas pessoas pertencentes à tradição.

No que concerne a tópicas, podemos indicar nos cinco sistemas ou estilos de cantoria da Folia (Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminha e Falecidos) como sendo cada um uma tópica diferente, dentro da conceitualização de tópica que parte de tipos e estilos

musicais dentro dos estudos musicológicos, como já apresentados, *gavotte*, giga, sarabanda, minueto e estilo cantábile, estilo brilhante, pastoral, estilo sensível e/ou fantasia.

A seguir buscaremos, com a análise de algumas toadas, mostrar a operação simbólica musical atuante na toada de Reis.

Análise

Dentre as várias perspectivas de análises que vêm ao longo dos anos compondo a musicologia (NATTIEZ, 2004; COOK, 1987; 2008), nos voltaremos para uma vertente etnomusicológica de análise que aos poucos constrói essa área dentro da música. Buscamos olhar e entender a construção musical a partir da ideia de quem faz tal música, e de como tal grupo compreende sua prática (BLACKING, 1973; 2007; SEEGER, 2015[1987]; 2008; HOOD, 1960; 1987; SMALL, 1998; 1999.

Antes de ser uma abordagem ética, é uma abordagem êmica, partindo da ideia de bi-musicalidade (HOOD, 1960). Ao considerarmos música como "som humanamente organizado" (BLACKING, 1973), sem refutar a isso enquadram-se também as tecnologias digitais de programação em música, tentado ao longo do tempo nos desvencilhar da ideia de "música correta" que por muitos anos foi tomada como base de estudos musicais a partir da música tradicional de concerto.

Um dos pontos importantes é que nosso estudo vem acompanhado de uma abordagem empírica em que a prática auxilia no desenvolvimento de ideias e reflexões sobre o fazer musical da Folia. O trabalho de campo e a pesquisa participativa, como apresentada por Hood (1960), nos agrega a importância de tal abordagem, aumentando as possibilidades de resultado do estudo quando se aproxima do pensamento dos que fazem tal música, legitimando e esclarecendo ideias sobre a performance e participação.

Por se tratar de uma cultura viva e atuante, nos deparamos com a problemática teoria e prática na maior parte do tempo. Por outro lado, ao tomarmos o viés de que a teoria vem depois da prática, tal desconforto desaparece, viabilizando o desenvolvimento de resultados mais satisfatórios. O juízo de valor neste caso não nos compete, o que nos preocupa são as práticas e a música viva, aquela que atua fortemente sobre o indivíduo, pois estas causam transformações na ordem do dia, moldando espaços e comportamentos.

Para a nossa análise apresentaremos a toada Mineira, por ser a de maior preferência entre os foliões, e analisaremos dois tipos de toada Paulista, por serem os que

mais aparecem nos registros. As toadas, como visto, apresentam duas partes (embaixada e resposta), sendo que a toada Mineira só apresenta a resposta conhecida como mineira. Já a toada Paulista apresenta cinco respostas, que denominamos como A, B, C, D e E, e para a nossa análise iremos trabalhar apenas com as respostas A e B. Essas trazem em cada terminação um uso diferente de interjeições.

A= ai ah ai; B= oi larê ai.

Durante o trabalho de transcrição das toadas da Folia dos Prudêncio foram considerados elementos simbólicos e formais a partir do modo como esse repertório é racionalizado pelos cantadores. Esse apresenta várias peculiaridades, como, por exemplo, a tonalidade, que não muda no decorrer da execução da performance, proporcionando fácil confusão na identificação de cada uma das toadas. Vale lembrar que a música acontece, em alguns casos, de forma ininterrupta por mais de 40 minutos, em que mudam de toadas o tempo todo. Nas audições foram necessárias diversas repetições e transposições de tonalidade para que se confirmasse qual toada era realmente a que estava sendo ouvida, lembrando que há momentos em que o coro canta sete vozes ao mesmo tempo. A maioria das transcrições foi realizada a partir do áudio dos vídeos das coleções, esses gravados em mono de diferentes aparelhos e rotações. A sonoridade variava no decorrer da execução do vídeo, dificultando a fixação da tonalidade. Essas gravações em vídeo não contam com um áudio de qualidade, principalmente quando há queima de fogos nas chegadas da Folia, em que há anulação momentânea de áudio.

O que nos auxiliou na identificação das toadas e seus sistemas, pelo fato de apresentarem diferentes afinações nas gravações, foi a transcrição inicial a partir de suas funções harmônicas, modo esse já usado por Mário de Andrade em 1937, quando referese às toadas dos sambas rurais paulistas, tendo em vista a afinação não fixada. Foi possível observar que, durante a pesquisa, nos anos analisados da Folia, de 1982 a 2015, houve uma diferença na afinação no que diz respeito à tonalidade e não ao padrão correspondente na Folia que segue a afinação da viola em cebolão em *ré*, mantendo a mesma estrutura harmônica.

Observamos que no ano de 1982 a afinação da viola estava em cebolão em mi^{18} . Já dos anos de 1989 a 1993, a afinação estava entre dó e dó#. A viola sempre no padrão de afinação "cebolão". É interessante notar que em algumas toadas a tonalidade que

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Padrão de notação musical por cifras C=dó, D=ré, E=mi, F=fá, G=sol, A=lá, B=si.

aparece no vídeo é a de $d\acute{o}$ sustenido, como nos vídeos de 1992 e 1993. Neles a afinação que consta é essa: meio tom abaixo do convencional cebolão em $r\acute{e}$, que nada mais é que a afinação diapasão = 415Hz. Essa é a afinação dos instrumentos medievais e está a meio tom abaixo do $l\acute{a}=440$ Hz, uma afinação que permanece em diversos cantos do Brasil, inclusive na Folia dos Prudêncio, nas gravações da época relatada e no Canto pras Almas da região de Cajuru. Nas transcrições a afinação foi aproximada para $l\acute{a}=440$ Hz, ficando então em $r\acute{e}$ maior. Lembrando que a tonalidade da toada corresponde à afinação fixa da viola, e que neste caso a viola da Folia dos Prudêncio é afinada em cebolão em $r\acute{e}$ desde meados da década de 1990.

Até os anos de 1995 os instrumentos eram afinados a partir da referência auditiva do Embaixador, que conhece bem sonoramente a afinação da viola em cebolão, que tirava por base os intervalos de corda em corda e temperava a viola. A partir daí afinavam-se os outros instrumentos, que se equilibravam no $l\acute{a}=415$. No ano de 1995, foi incorporado à Companhia um acordeom. Os instrumentos passaram a ter este som como referência de afinação, utilizando então o $l\acute{a}=440$ da afinação fixa do acordeom.

O fato de conhecer o timbre dos cantadores auxiliou no processo de identificação das vozes para as transcrições. Por exemplo, o timbre da Tala é uma voz de região média (central), que, em meio às outras vozes, é difícil de identificar. Conseguia ouvi-la por conhecer bem o timbre do cantador Seu João Francisco, sendo esse recurso crucial no trabalho de transcrição.

Dentro dos inúmeros registros de toadas, que totalizam 738 dentro das coleções COP e CPR, escolhemos realizar a transcrição da primeira aparição de cada uma delas. Apenas em alguns casos, quando a primeira gravação apresentava incompletude ou uma má qualidade que impossibilitava a transcrição, é que optamos por outra gravação, respeitando a ordem cronológica da mais antiga para a mais recente.

Um dos principais pontos das transcrições foi o entendimento da colocação das vozes em partitura a partir da disposição de suas entradas no momento da cantoria. Curiosamente tal progressão de entradas é respeitada também na disposição espacial da Folia, pois esses têm consciência da acústica da própria música. As vozes são projetadas de modo que todo o som transpasse o Embaixador e chegue à Bandeira. Nota-se que essa ordem acontece das vozes mais graves para as mais agudas. Todas foram escritas em clave de sol, para uma melhor visualização tanto da sobreposição de alturas como da ordem de entrada, podendo servir também para a leitura em instrumentos que compõem a Folia, como violão, viola, cavaquinho, etc., pois muitas vezes esses instrumentos

repetem as melodias principais das toadas em suas performances. Um outro motivo é que a maioria das vozes, que são masculinas, ultrapassam no registro agudo a tessitura normalmente atribuída a elas. Para as vozes mais graves, que são a minoria, utilizamos a oitava abaixo da clave para sinalizar que cantam nessa extensão, dispondo as vozes na ordem de entrada e não da mais aguda para a mais grave, como acontece em grade coral convencional. Entre elas há quase que nenhuma ocorrência de contraponto rítmico. As vozes do Embaixador e do Ajudante, como Mestre e Contramestre, mantêm entre si uma distância harmônica de terças, característica da música caipira. Essas, por sua vez, podem acontecer com modificações ao gosto do cantador, em alguns momentos aparecendo em quartas paralelas. Existem pontos de cruzamento de extensões entre as vozes da Tala, Contra-tala e Tipe; há também ocorrências de oitava durante grande parte da melodia, entre as vozes do Contramestre e Contra-tala. A cada conclusão das toadas, as sete vozes fazem uma nota longa com glissando decrescendo ao final dos versos cantados, que é estendido respeitando o fôlego de cada cantador, fazendo com que nunca terminem todos juntos, mas sim gradativamente.

A escrita no processo de transcrição ocorreu primeiramente tirando as partes "de ouvido" e escrevendo a mão. Logo depois, essas partes foram passadas a limpo para o software de edição de partitura Sibelius 7.5. Em cada transcrição foi acrescentada uma bula com informações sobre a partir de qual registro audiovisual foi feita a transcrição, trazendo dados como coleção, vídeo, minutagem, Embaixador, Respondedor. Vejamos exemplo da bula que aparece em T1:

COP-v.1982(00:00) Embaixador: Zé Pio

Figura 2. Bula informativa da Toada 1 (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 197).

O processo de transcrição das toadas veio a partir da necessidade de transformar aquilo que era muito ouvido e conhecido há anos em um texto musical que pudesse ser visto e entendido a partir de outra perspectiva. Uma preocupação também recorrente era a de registrar a tradição, pelo fato de que "(...) este tipo de música tenha sido deixado ao sabor da tradição oral, que é muito mais sujeita à erosão da história do que a música escrita" (CARVALHINHO, 2010, p. 39), mesmo sabendo de antemão que as transcrições em partitura não correspondem com exatidão ao que é realizado nas músicas de tradição popular, apenas prescrevem.

Dentro do trabalho de etnografia e transcrição musical sempre nos deparamos com a dificuldade que aparece tanto na música da Folia como na música de outras manifestações da cultura popular, que são as sutilezas encontradas no fazer de cada cantador, que seria impossível reproduzir fielmente a partir de uma partitura grafada. Dificilmente a transcrição é fiel ao que foi executado, pela tamanha originalidade artística e improvisatória. Por isso nos preocupamos em pôr junto à partitura informações de em qual gravação ela é baseada, servindo-nos apenas como uma prescrição daquela música.

Agora com o processo de escrita já apresentado, nos voltemos para nosso objeto de análise. Nos registros que temos da Folia, a toada Paulista aparece nas seguintes quantidades e tipos de respostas:

Toada Paulista (total de 21 toadas)						
Toada	Resposta	Toada	Resposta			
T2	A	T29	A			
T6	A	T30	D			
T8	В	T37	Е			
Т9	В	T38	D			
T12	A	T39	A			
T15	A	T40	A			
T19	С	T41	A			
T21	A	T42	В			
T22	В	T43	D			
T24	A	T47	Dmod.			
T27	A					

Já as toadas mineiras, que contêm apenas um tipo de resposta, nos registros aparecem nas seguintes quantidades:

Toada Mineira							
(Total de 14 toadas)							
Toada	Resposta	Toada	Resposta				
T1	M	T25	M				
Т5	M	T26	M				
T7	M	T28	M				
T10	M	T31	M				
T11	M	T35	M				
T16	M	T45	M				
T17	M	T50	M				

A Folia cria suas próprias tópicas, seus símbolos musicais. Desses de uma forma hierárquica temos o principal motivo rítmico e melódico que caracteriza a música da Folia, encontrado na grande maioria das Folias de Reis da região que abarca parte do

estado de São Paulo, Goiás, sul de Minas Gerais e norte do Paraná. Nas poucas transcrições musicais que encontramos em trabalhos etnográficos sobre Folias, é comum aparecer tal motivo rítmico/melódico. Por essa recorrência acabamos por chamá-lo de *Leitmotiv*¹⁹ da Folia de Reis.



Ex 1: Leitmotiv da Folia na Introdução (comp.1) (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 199).

O *Leitmotiv* aparece na execução instrumental como o primeiro motivo da toada, mantém-se recorrente durante toda execução e aparece nos encerramentos, a que damos o nome de arremate.

A cada momento o rito de atuação da Folia é "marcado" por um tipo de toada que corresponde a um sistema específico. Os sistemas estão diretamente conectados com esses momentos e são usados pelos foliões de maneira consciente e protocolar. Por exemplo: para uma "Chegada" sempre é usada uma toada Mineira, que é a toada mais "solene" ou "mais importante" da Folia. Os foliões têm plena consciência do uso das toadas em todos os momentos do rito, desde o momento da chegada na casa, até o momento de saída. As toadas funcionam, dentro da perspectiva de Pierce (2017[1897]), como um índice, ou seja, aquela toada refere-se a um momento específico de vivência do rito. Quando dentro do rito o Embaixador pede uma oferta (este está cantando um tipo de toada, geralmente uma toada Paulista), logo que a recebe muda de toada, podendo repetir esse feito quantas vezes forem necessárias. É possível acontecer, em ocasião de visita, cinco pessoas diferentes oferecerem sua oferta. A cada vez que uma pessoa pega na Bandeira e dá sua oferta, o Embaixador tem a obrigação de mudar de toada. Os Embaixadores mais experientes podem realizar isso sem repetir uma toada sequer. Nisso, essa toada torna-se o indicativo de que mudou o propósito da cantoria, ou seja, o índice (a toada que muda) refere-se a uma nova oferta oferecida (seu objeto).

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

[&]quot;Al., "motivo condutor"; pl. Leitmotive; Tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística). O termo foi cunhado por F. W. Jähns em 1871, mas esse recurso tem uma longa linhagem. (...)" (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 529)

Os momentos de cantoria com o uso das toadas no rito são:

Visita a uma casa (canta-se do lado de fora antes de entrar na casa ou entra-se sem cantar e inicia a cantoria já dentro da casa)

Agradecimento de oferta

Pedido para buscar a bandeira e agradecimento (janta e café)

Chegada de almoço/janta

Pede-se para pegar a Guia (Bandeira)

Agradecimento: almoço, janta, café, doações, etc.

Pedido de oferta

Despedida

Chegando a uma casa (pode-se chegar cantando ou apenas cantar já dentro da casa)

Quando se encontra um fiel pelo caminho

Figura 3. Momentos de uso de toada dentro rito da Folia (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 152).

A Toada Mineira apresenta-se da seguinte forma:

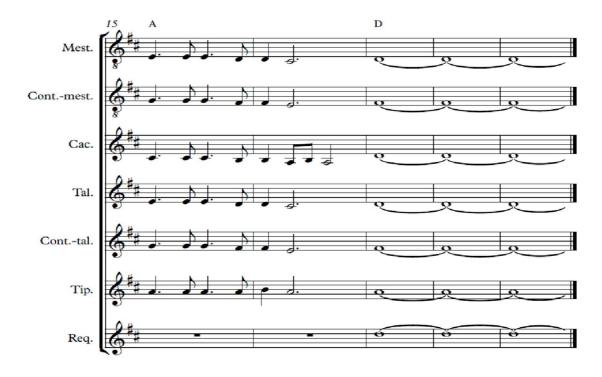
T 11- Mineira-M

COP-v.1993A-vts2-(27:18) Embaixador: Pedro Souza Respondedor: Zé Júlio

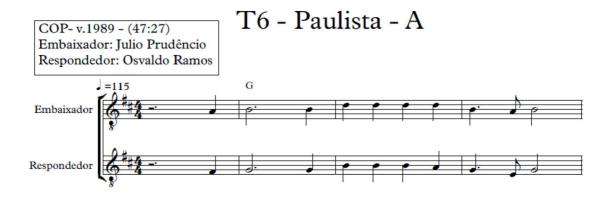


Resposta-M





Para efeito de comparação, separamos apenas duas toadas paulistas com dois de seus tipos de resposta: A e B. Neles apontaremos o dispositivo simbólico identificado pelos cantadores em que cada um suscita um tipo de resposta diferente. Os cantadores auditivamente apresentam plena consciência do uso desses símbolos, que na prática os dizem qual resposta terão que cantar. Identificamos que nas toadas paulistas de resposta "A" ocorre o uso de uma cadência ao final da parte do Embaixador representado nos três últimos compassos por Dominante (D) e Tônica (T), com intervalos descendentes de $2^a M^{20}$ e 3aum . Essa cadência com notas descendentes suscita a resposta "A", que tem sua característica principal nos quatro últimos compassos também com a cadência T, D, T com as interjeições "ai ah ai". Vejamos:



Padrões de medida entre os intervalos musicais: M = maior, m = menor, aum = aumentado, dim = diminuto.

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/



T15 - Paulista - A

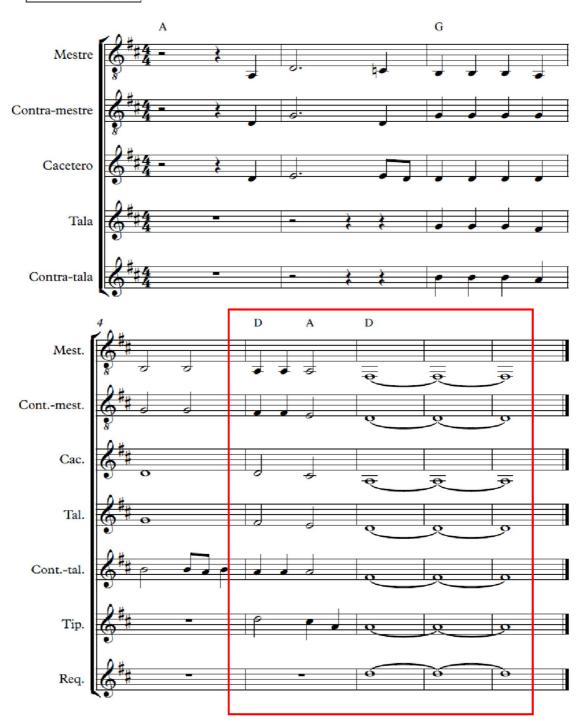
COP- v.1993B-(20:30) Embaixador: Sebastião Brasa Respondedor: Zé Osvaldo



RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Resposta-A



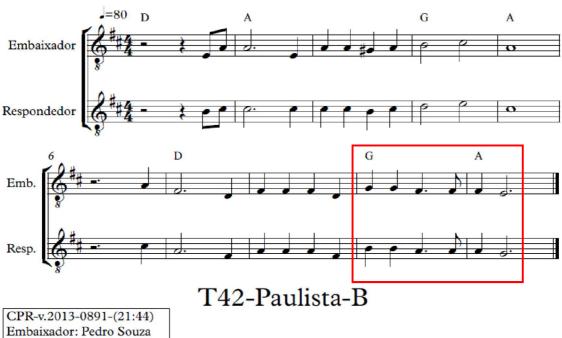


As toadas de resposta "B" utilizam do mesmo mecanismo de disposição de cadência. Essas apresentam na primeira parte nos dois últimos compassos T (tônica), D (dominante), ou algumas vezes D (dominante), D (dominante), sendo que o dispositivo simbólico é representado pelo final em D, com melodia descendente representado pelo último intervalo com fá#-mi de 2ªM. A resposta "B" caracteriza-se por apresentar ao seu

final, nos quatro últimos compassos, D, T, sendo que, na parte da D, o motivo rítmico muda, acompanhando as interjeições "oi larê ai". Vejamos:

T9-Paulista-B

CPR-v.1992A- (01:17:45) Embaixador: Pedro Souza Respondedor: Zé Júlio



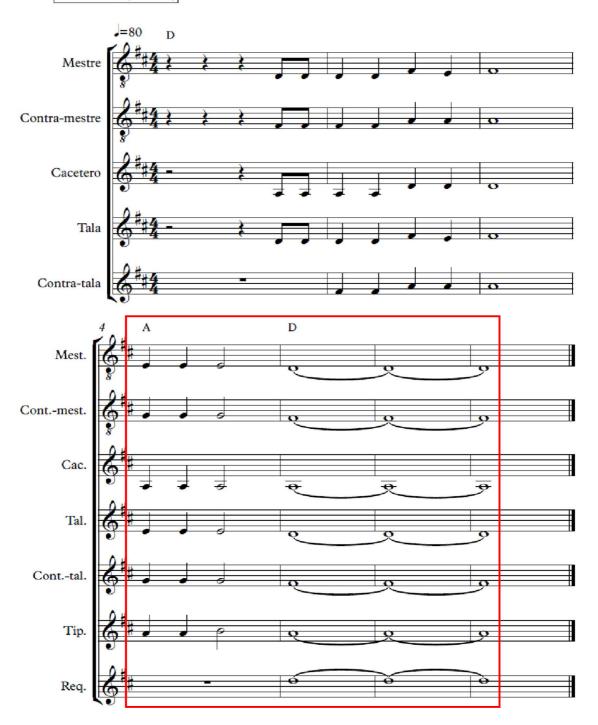
Respondedor: Zé Osvaldo



ノフノ

Resposta-B

CPR-v.1992A-(01:17:45)



Para essa análise inicial das toadas podemos dizer que toda essa movimentação cadencial, aparecendo de modos diferentes, acontece nas 50 toadas identificadas no repertório da Folia dos Prudêncio. Esse é um dos mecanismos de composição que funciona como código, ou signo de pergunta e resposta, viabilizando a performance envolvida pela escuta, que não conta com a forma escrita da música. Essa apresenta entre

suas características, como apontado no início do trabalho, a salmodia antifonal, pois todas as toadas têm terminação decrescente. Ela é "lida" auditivamente e em seguida os foliões já sabem o que cantar. A análise detalhada das formas melódicas e intervalares de cada uma das toadas nos distintos sistemas, e as relações entre si, deixaremos para uma outra fase de trabalho, pois a grande quantidade e variedade do material nos exige um tempo maior de reflexão e pesquisa.

Nikolas Cook, em *A guide to musical analysis* (1987, p. 151) traz um apontamento sobre a maneira distribucional de analisar uma peça de música com base na semiótica: primeiro divide-se a música em unidades que possuam algum grau de significância dentro da peça, e, em segundo lugar, analisa-se a maneira pela qual essas unidades são distribuídas por toda a peça, com o objetivo de descobrir princípios que governam essa distribuição. Para as toadas essa abordagem é bastante válida quando consideramos também a perspectiva de análise de Nattiez (2004), em que assemelha figuras com base em contornos (rítmicos e melódicos, intervalar e harmônico). Assim, cada escolha de nota é uma escolha de pensamento, é um pensamento em si, uma ideia, que pode ser reminiscência ou pré-determinada, escolhida de propósito, pois são reflexo de formação de ideias, significando, portanto, a música, ideias e condutas.

Considerações Finais

Mesmo em meio a 50 toadas diferentes que não mudam de tonalidade, a expressão dessa música está na condução dos intervalos, nas cadências e em suas respostas apoteóticas. Cada sistema de cantoria é uma ideia, uma maneira de se pensar a parte do rito.

Através das ideias de signo de Pierce, pudemos articular os movimentos musicais da toada de uma maneira precisa, olhando inicialmente para uma pequena parte de nosso material musical em que a relação Representação (a toada) —Interpretante (Embaixador-foliões) —Objeto (o evento ritual em si) explicitam as relações internas do fazer musical. Tais conceitos, combinados com as ideias de símbolo de Debray, nos ajudam a entender como a música que faz parte de um rito religioso, articula seu funcionamento enquanto dispositivo simbólico que atua no indivíduo predisposto que é moldado pela experiência, assim como a memória, cada qual em uma cultura. Pois entre as relações é que o significado se constrói, sendo que os signos se relacionam com outro "texto", além do seu contexto.

A música sempre esteve ligada com a formação do espaço, com o local. Como é sabido desde a Renascença, a música estava preocupada com o entendimento desse espaço, com a dualidade música e lugar, como na divisão em estilos musicais tais como: de câmara, direcionados para sala de jantar, café, almoço - que não traz problemas existenciais -, o eclesiástico, que se ocupa de problemas transcendentais; e o teatral, que englobava outros aspectos, apresentando as condições de vida que dialogam com as condições estéticas de cada época.

Partindo disso, expandimos essa ideia tomando a perspectiva do musicar de Christopher Small (1999) em Musicking ("musicar"), combinado com o conceito "estruturas de sentimentos" apontado por Arjun Appadurai (1996), que nos ajudam a compreender a significação musical junto a sua disposição dentro da cultura a partir do seu local. Este último compreende o valor que se opera nas interações sociais e suas formas de mediação chamadas de "tecnologias de interatividade", sendo a música parte delas, essas criando e sendo criadas por relações entre pessoas e os espaços em que atuam e transitam, fisicamente ou de forma imaginária. Já o "musicar" nos mostra que "a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la" (SMALL, 1999, p. 9), ou seja, na performance. Música é mais que um nome, é um verbo, o de "musicar", é ação, e transcende a ideia de performance musical, atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música, considerando ainda que o local onde se faz música é um fator preponderante de "como" e "para que" aquela música se desenvolve. O musicking não distingue o que o performer está fazendo do que as outras pessoas estão fazendo, ou seja, todos estão fazendo musicking. Seria um entendimento mais amplo do que o fazer musical significa para o ser humano. A partir disso podemos pensar em como o "musicar" constrói esses determinados locais e como estes locais podem ser construídos por ele, também a ação de como os diferentes "musicalizar" estão envolvidos na performance, acontecendo de maneira singular, lidando, portanto, com diferentes fatores.

No entanto, cria-se um conjunto de relações que permeiam a performance, na qual esse conjunto por sua vez representa ou traz o modelo ideal de relação que os indivíduos idealizam e imaginam, entre: pessoa e pessoa, indivíduo e sociedade, humanidade e mundo natural, e até mesmo o mundo sobrenatural (SMALL, 1999, p. 13). Assim, criam um modelo ideal dentro da concepção individual de cada um de como aquilo deve acontecer e o que esperar disso.

O "musicar" na Folia de Reis garante que a coerência do grupo seja mantida, pois suas raízes estão calcadas em uma sociedade repleta de ritos arcaicos que formam sua base social, fazendo com que sua expectativa e compreensão de universo estejam em constante manutenção.

No entanto, o espaço físico molda o espaço social. Small diz que participar de uma performance musical é tomar parte em um ritual cujas relações espelham-se e permitir-nos explorar, afirmar e celebrar as relações do nosso mundo como o que imaginamos. Tudo isso na performance traz ou recebe uma resposta determinada, em que performances diferentes de uma mesma peça de música podem despertar reações diferentes, incluindo, por vezes, nenhuma resposta, dependendo de como o conjunto total de relações encaixa-se ao meu conceito de relações ideais. Isso pode ocorrer dentro de uma mesma sociedade, mesmo ela tendo em comum uma série de experiências sociais e suposições sobre tais relacionamentos, podendo, portanto, encontrar dentro de uma única sociedade inúmeras maneiras diferentes de musicar (SMALL, 1999, p. 19).

Tudo isso nos importa, na medida em que lidamos com a significação musical, pois esta nos chama atenção por estar presente e que de certa forma conduz um repertório tão rico e diverso das toadas de Reis, transitando entre seus fazedores e mantendo suas características musicais por pelo menos mais 30 anos, tomando por base os registros que temos.

Com uma quantidade de dados farta através do acervo, a realização de trabalho de campo somada com a experiência de bi-musicalidade nos trouxe uma metodologia interessante para pensarmos a significação musical no contexto da Folia, iniciando nossa discussão sobre o assunto. Tudo isso é uma maneira de entender o porquê as toadas são essas e não outras, observando que essas estão configuradas por diversas particularidades que fazem com que elas aconteçam dessa maneira, como o momento em que são usadas, e para que são usadas. As pessoas, o lugar, a comunidade, a cultura, tudo isso forma sua configuração, produzindo uma sonoridade que proporciona sua identidade, participando de um processo de criação que envolve um movimento que só cabe ali, naquele espaço. Nisso reside sua beleza e importância. A música ocupa um lugar de destaque. Seu uso está associado ao que mais esperam as pessoas que participam da Folia, o socorro às suas aflições e a possibilidade de aproximação e ligação com o divino.

Referências Bibliográficas

A BÍBLIA. Tradução ecumênica. São Paulo: Editora Paulinas /Edições Loyola, 1996.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 4, n. 41, p. 37-116, nov. 1937.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil.* 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1996. p. 178-199.

APRO, Flávio. *Folias de Espanha: o eterno retorno*. São Paulo, 2009. 241 fl. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BASTIDE, R. "Mémoire collective et sociologie du bricolage » [1970], *Bastidiana*, n. 7-8, 1994. Disponível em: http://claude.ravelet.pagesperso-orange.fr/bastidiana.html.

BENNETT, Roy. Elementos básicos da música. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

_____. "Música, cultura e experiência". Tradução André-Kess de Moraes Schouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

BRANDÃO, Carlos R. *Memória do Sagrado: estudos de religião e ritual.* São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

BUDASZ, Rogério. *O cancioneiro ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo, 1996. 182 folhas. Dissertação (mestrado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARVALHINHO, Miguel Nuno Marques. *Música de Tradição Oral em Alcongosta, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Louriçal do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa.* Cáceres-Portugal, 2010. 740 fls. Tese (Doutorado) - Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Extremadura.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. *Edição Típica Vaticana*. Edições Loyola. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

COOK, Nicholas. A guide to musical analysis. W.W. Norton & Company: New York, 1987.

_____. Nicholas. "We're all (ethno)musicologists now". In: STOBART, Henry (Org.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Scarecrow Press, 2008. (Tradução de Pablo Sotuyo Blanco para o português "Agora somos todos (etno)musicólogos" em:

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4155270/mod_resource/content/0/2013-2_110-460-1-PB_Ictus-Cook-fich%20para%20a%20prova.pdf.

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil.* 2. ed., 6. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1 ed. Reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GREBE, María Ester. "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica". *Revista Musical Chilena*. v. 23, n. 107, Chile, 1969.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOOD, Mantle. "The Challenge of 'Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2. Maio, p. 55-59, 1960. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/924263?seq=1#page_scan_tab_contents

HOOD, Mantle. "Prolegomenon: Music Dialogues". *The World of Music*. VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung). v. 29, n. 1, 1987, p. 3-7. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/i40141616.

JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

NATTIEZ, Jean-Jacques. "Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais". *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*. UFMG, Belo Horizonte, v. 9, p. 129, 2004.

OLIVEIRA, Juliano. *A significação na música de cinema*. São Paulo, 2017. 400 fls. Tese (Doutorado) — Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. 3. reimp. 4. ed. Perspectiva: São Paulo, 2017.

RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. "Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz": a música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado. São Paulo, 2017. 400 fls. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SEEGER, Anthony. "Etnografia da música". *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. "Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century". *Em Pauta*, v. 19, n. 32/33, jan./ dez. 2008.

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

_____. Porque cantam os Kisêdjê. Uma antropologia musical de um povo amazônico. Título original: Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SMALL, Christopher. "Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture". *Music Education Research*, v. 1, n. 1, Barcelona, 1999.

_____. Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TENZER, Michael. Analytical studies in world music. New York: Oxford University Press, 2006.

VERNANT, J-P. "Aspectos míticos da memória" In: *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 135-166.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.

Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça".

Estêvão Amaro dos Reis

Resumo: Este artigo propõe uma nova perspectiva de abordagem para o estudo das práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, também chamados de grupos folclóricos em alguns contextos. O trabalho faz uma breve revisão histórica acerca do conceito de folclore e apresenta uma etnografia do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça" (Godap) de Olímpia, São Paulo. Historicamente, os estudos de folclore foram orientados pela perspectiva da busca pela "alma nacional", e desde o aparecimento do termo, o folclore foi entendido de forma diversa em diferentes contextos. Dan Bem-Amos (1971) ressalta que a busca pela sua definição englobou conceitos tão diversos quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos. No Brasil, as disputas intelectuais e políticas ocorridas ao longo do tempo refletiram o modo como o termo foi compreendido e aceito nos diversos espaços em que foi empregado. Em alguns contextos, ainda hoje o termo gera "desconfiança", a ponto de ser evitado em muitos espaços institucionais. O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça" foi fundado em 1967. Com cinquenta e um anos de existência, o Godap encontra-se entre os grupos parafolclóricos mais antigos do Brasil. A análise etnográfica parte do estudo do folclore em contexto, proposto por Richard Bauman e Dan Bem-Amos (1971) e utiliza os conceitos de comunidades de prática, de Ettiene Wenger (1998, 2012) e performance participativa, de Thomas Turino (2008).

Palavras-chave: Folclore em contexto. Comunidades de prática. Festivais de Folclore. Culturas populares.

In search of a new approach to the study of the practices of popular Brazilian cultures: the case of the Parafolkloric Dance Group "Cidade Menina Moça" from Olímpia

Abstract: This article presents a new perspective on the study of the practices of performative groups of Brazilian popular cultures, also called folk groups in some contexts. The work makes a brief historical statement about the concept of folklore and presents an ethnography of the Parafolkloric Dance Group "Cidade Menina Moça" (Godap) from Olímpia, São Paulo. Historically folklore studies were oriented by the perspective of the search for the "national soul", and since the appearance of the term, folklore was understood differently in different contexts. Dan Bem-Amos (1971) claims that the search for its definition encompasses concepts as diverse as the versions of the best-known tales and legends. In Brazil, the intellectual and political disputes over time are reflected in the way the term was understood and accepted in the various spaces in which it was used. In some contexts, even today the term generates "suspicion", to the point of being avoided in many institutional spaces. The Olimpiense Group of Parafolkloric Dances "Cidade Menina Moça" was founded in 1967. With fifty-one years

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Este trabalho é uma versão revisada e ampliada de comunicação apresentada no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais.

of existence, Godap is among the oldest parafolk groups in Brazil. The ethnographic analysis is based on the study of folklore in context, proposed by Richard Bauman and Dan Bem-Amos (1971) and uses the concepts of communities of practice by Ettiene Wenger (1998, 2012) and participatory performance by Thomas Turino (2008).

Keywords: Folklore in context. Communities of practice. Folklore Festivals. Popular culture.

Folclore: breve contextualização histórica

No Brasil, o termo folclore está tão incorporado ao nosso dia a dia que já não causa mais estranhamento e nem sequer nos lembramos de que se trata de uma palavra estrangeira, uma palavra inventada a partir da fusão de outros dois vocábulos (folk-lore) do inglês antigo. Carlos Rodrigues Brandão (1984, p. 27) destaca que "folclore é uma palavra que já nasce entre parênteses" e que, historicamente, o termo foi entendido de forma diversa em diferentes contextos. Para Dan Bem-Amos (1971), os conceitos para defini-lo foram tantos e tão diversos quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos. Para Alberto Ikeda (2013, p. 174) as inúmeras denominações são tentativas de conferir a esses saberes populares alguma característica ou distinção, buscando singularizá-las, diferenciando-as de outras formas, como as da cultura de massa, da cultura urbana moderna e da cultura "erudita", e até da cultura indígena.

Desde os tempos de Herder (1744-1803) os estudos que, a partir de Thoms (1803-1885), foram denominados de folclore, foram orientados em grande parte por duas características principais: o "mito do desaparecimento" e a busca da "alma nacional". A transformação das expressões das culturas populares em "objetos folclóricos", resultante do ponto de partida literário e filológico destes estudos (BEM-AMOS, 1971), fez com que as coletas realizadas tivessem como objetivo primeiro "preservar" e evitar o seu desaparecimento, nos dizeres de Thoms: "recolher as poucas espigas que ainda restam espalhadas no campo, no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita" (LIMA, [1952] 2003a; BRANDÃO, 1984). Do mesmo modo, a "alma nacional" residente no folclore só poderia ser "resgatada" mediante o acesso as expressões "puras", simples e ingênuas do povo (REILY, 2000).

Renato Ortiz (1994) salienta que em um período de consolidação dos Estados Nação o caráter de urgência contido em ambas as premissas levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore. Peter Burke (1978) citado por Ortiz (1994) observa que os intelectuais dos países "periféricos" da Europa,

Alemanha, Itália, Portugal e Espanha, são os primeiros a se interessarem pelo estudo das culturas populares, posto que, o movimento romântico, que impulsiona o estudo das tradições populares, ainda não estava plenamente estabelecido na Inglaterra e na França, centros do mundo moderno até meados do século XIX. Assim, os estudos de folclore se desenvolveram primeiramente nos "lugares onde a questão da construção nacional tinha que ser enfrentada no plano material e simbólico" (ORTIZ, 1994, p. 161).

No Brasil não foi diferente. De acordo com Edilberto Fonseca (2009), as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX moveu uma parcela da intelectualidade brasileira em busca de modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento a nação. A questão nacional foi responsável pelas inúmeras iniciativas de reconhecimento da importância das culturas populares no Brasil, especialmente no que concerne aos estudos destas como indicadoras de brasilidade (ORTIZ, 1994).

O interesse pela sistematização das tradições populares no Brasil remonta aos anos finais do século XIX (CAVALCANTI; VILHENA, 1990). O livro *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero (1851-1914), publicado em 1883, inaugura essa tradição no país, cerca de meio século depois de seu início na Europa. Além de Sílvio Romero, Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945) encontram-se entre os pioneiros destes estudos no Brasil. Brandão (1984); Cavalcanti & Vilhena (1990) e Cavalcanti (2002), assinalam que o trabalho destes autores perpassam, de uma forma ou de outra, a questão nacional, a busca da "essência" ou "alma" da nação.

Em busca de uma visão mais científica e racional da vida popular, Silvio Romero se notabilizou pelas coletas realizadas na área de literatura oral. A partir de uma fundamentação positivista, o autor analisou a mistura das raças negra, branca e indígena, com o intuito de estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira, em prol de uma identidade nacional. Numa outra via, Amadeu Amaral empenhou-se no desenvolvimento de uma atuação política em benefício do folclore, visto por ele como depositário da essência do "ser nacional". Para Mário de Andrade, o folclore representava a expressão da brasilidade e por isso ocupava um lugar decisivo na formulação de um projeto com vistas a um ideal de cultura nacional (CAVALCANTI; VILHENA, 1990; CAVALCANTI, 2002; IKEDA, 2013).

Tanto Amadeu Amaral, quanto Mário de Andrade enfatizaram a necessidade de uma atuação organizada e específica para este campo de estudos e concentraram os seus esforços em uma ação político-ideológica que, além de estabelecer critérios de pesquisa específicos para o tema, visava à construção de um ser nacional (CAVALCANTI; VILHENA; 990; CAVALCANTI, 1988, 2002), uma questão importante para uma área acusada de falta de orientação científica em seus trabalhos. Em busca da "alma nacional", estas pesquisas pioneiras se concentraram no "objeto folclórico", desconsiderando os atores sociais envolvidos e toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REILY, 1990), e este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa.

A partir da década de 1950, com o desenvolvimento das ciências sociais no país, a premissa que concebia o Folclore como uma ciência autônoma, vinculada a um projeto de construção da nação deixa de ser um consenso. Este fato, aliado à disputa pelos espaços de afirmação das duas áreas, provoca rupturas, polêmicas e conflitos e acirra a disputa entre folcloristas e cientistas sociais. Desse modo, o cenário antes profícuo para o debate de ideias e propostas voltadas para o trabalho colaborativo (CAVALCANTI; VILHENA, 1990; SANDRONI, 2010) se transforma em palco para os embates intelectuais responsáveis pela ruptura e pelo afastamento dos representantes das duas áreas. A partir de então, basicamente dois grupos são formados: o grupo dos cientistas sociais que se interessavam por folclore e se encontravam dentro da universidade; e o grupo dos intelectuais integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro, que ficaram de fora da universidade (SANDRONI, 2010).

O enfrentamento das duas correntes delimitou o campo de disputa ideológica – e também política – onde ocorreram os embates em busca de uma base conceitual para os estudos de folclore. Por visualizarem o processo de institucionalização do folclore de maneira distinta dos integrantes da chamada "Escola Paulista de Sociologia", liderada pelo sociólogo Florestan Fernandes, o Movimento Folclórico Brasileiro se moveu na direção do Estado. A "Escola Paulista de Sociologia" se transformou na principal opositora ao pensamento do Movimento Folclórico Brasileiro e, a partir deste cenário, caracterizado por disputas constantes entre os campos emergentes, a concepção de ciências sociais desenvolvida pela Escola Paulista de Sociologia saiu vencedora e tornouse hegemônica no Brasil durante mais de vinte cinco anos (CAVALCANTI; VILHENA, 1990; PEIRANO, 1980).

As disputas intelectuais e políticas ocorridas ao longo do tempo refletiram no modo como o termo foi compreendido e aceito nos diversos espaços em que foi

empregado. Em alguns contextos, ainda hoje o termo folclore gera "desconfiança", a ponto de ser evitado em muitos espaços institucionais.

Este cenário começa a se transformar a partir de 1982, durante a gestão de Lélia Coelho Frota no então Instituto Nacional de Folclore. Neste ínterim, são convocados para a instituição antropólogos e musicistas como Maria Laura Cavalcanti, Luiz Rodolfo Vilhena e Elizabeth Travassos. Esta iniciativa teve como objetivo principal promover uma reavaliação dos estudos folclóricos no país, além de empreender novas pesquisas e orientações. A partir da década de 1990 chega ao Brasil um campo de estudos que há algumas décadas havia se afirmado no exterior, o campo da etnomusicologia, que se estabelece no Brasil já não mais sob a influência da herança dos primeiros folcloristas (FONSECA, 2009), mas fornecendo uma nova perspectiva para os estudos que envolvem a temática do folclore. Uma nova visão, de caráter mais antropológico, segundo a qual "importa mais os significados que as coisas têm para as pessoas que as vivenciam do que a construção de uma classificação de suas características" (CAVALCANTI, 2002, p. 2), direciona os novos estudos de folclore, ampliando a sua abrangência.

Autores como José Rafael de Menezes Bastos (2004), Elizabeth Travassos (2003) e Carlos Sandroni (2008, 2010), discutiram o processo de implementação da etnomusicologia no Brasil face à tradição folclorista. Menezes Bastos (2004) resenha parte da produção recente do país na área de etnomusicologia, considerando o ponto de encontro entre a antropologia e a música, e destaca que no Brasil a disciplina encontra-se fortemente ancorada na tradição intelectual do país, especialmente no folclore, cujo campo apresenta referentes "ancestrais comparáveis aos melhores do mundo, como Mário de Andrade, Guerra Peixe, Luiz Corrêa de Azevedo, entre outros" (MENEZES BASTOS, 2004, p. 4). O autor assinala ainda o fato de que na antropologia que se faz sobre o Brasil os estudos sobre música sempre despertaram um grande interesse, em decorrência da importância destes estudos para a compreensão do país através das suas conexões com o mundo e com os universos nele situados. Travassos (2003) discorre sobre o processo de institucionalização da etnomusicologia no país a partir do que a autora chama de deslocamento do paradigma da evolução nacional que, como vimos, havia dominado até então a produção musicológica brasileira. Sandroni (2008, 2010) investiga o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil, apontando para o fato de que "folcloristas" consagrados, como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, não chamavam os seus estudos de Etnomusicologia, mas sim de "Folclore Musical" e, ainda, que, na mesma medida, antropólogos brasileiros das décadas de 1930 e 1940, igualmente consagrados, se interessavam pelo folclore. Tendo isto considerado, o autor nos faz a seguinte pergunta:

Mas será que não há, mais do que se admite geralmente, pontos em comum e continuidades entre antropólogos e folcloristas? Ou ainda: como é que essa construção, segundo a qual antropólogos e folcloristas são personagens assim tão radicalmente diferentes, foi tomando corpo e se estabelecendo amplamente? (SANDRONI, 2010, p. 3).

Após tantos anos de embates, conflitos teóricos e disputas políticas, não seria o momento da academia brasileira se "reconciliar" com o folclore?

Folclore em contexto, comunidades de prática e participação

No Brasil, ainda hoje o termo folclore é frequentemente empregado entre aspas, em decorrência das conotações pejorativas a ele outorgadas por algumas linhas de pensamento no decorrer de sua história. No entanto, em outras partes do mundo, a busca por uma solução para os problemas de definição e significado do termo levou a novas conceituações e a novas propostas de abordagem, sem a necessidade de descartá-lo como uma palavra ultrapassada e de pouca utilidade. Dentre estes movimentos encontra-se o aquele que ficou conhecido como os contextualistas, nomenclatura dada por Richard Dorson, à época diretor do Instituto de Folclore da Universidade de Indiana. Trata-se de um movimento formado por um grupo de jovens pesquisadores, oriundos do meio acadêmico norte-americano, propondo uma nova abordagem para os estudos de folclore no final dos anos 1960 (BLACHE, 1995). O trabalho dos contextualistas se estrutura nos estudos da performance, e suas ideias foram publicadas originalmente em 1972, no livro Toward New Perspectives in Folklore, editado por Americo Paredes e Richard Bauman. Blache (1995) destaca que Bauman verifica uma mudança de orientação nos estudos de folclore realizados a partir de meados dos anos 1960, que a partir de então passam a considerar o folclore como um processo e não mais como um produto.

Os primeiros folcloristas consideravam o folclore como um fenômeno intragrupal, virtudes peculiares intrínsecas surgidas de sua própria existência dentro de um grupo homogêneo mais ou menos peculiar (BAUMAN, 1971, p. 20). Este conceito compreendia a acepção universal de certos gêneros como próprios do folclore, independentemente do enfoque que se tenha da natureza essencial do folclore (BAUMAN, 1971, p. 32). Em outras palavras, o foco das investigações estava centrado no "fato folclórico", em uma suposta natureza folclórica das coisas.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

A nova perspectiva apresentada pelos contextualistas contraria essa teoria. De acordo com Bauman (1971, p. 30). o ideal romântico "descolou" o folclore de seu contexto social, ao considerá-lo como um "domínio independente de produtos culturais relacionados de forma abstrata, com algum corpo homogêneo de pessoas identificado como folclórico e que dele participam coletivamente". Bauman (1971) argumenta que enquanto essa conceituação for válida, não será possível compreender o folclore em situações de identidade diferencial. Desse modo, propõe que,

[...] a verdadeira compreensão da base social do folclore deve apoiar-se em investigações que se concentrem nas identidades sociais que são pertinentes para a atuação do folclore dentro do contexto de situações e acontecimentos particulares, porque somente aí é onde vamos encontrar o verdadeiro lugar que ocupa a interpelação entre folclore e seus portadores (BAUMAN, 1971, p. 30).

O conceito de folclore desenvolvido por Bauman e pelos demais integrantes do movimento dos contextualistas põe em relevo os atores sociais, tidos como produtores de folclore, no momento em que estão em ação em seus contextos sociais, isto é, no momento em que estão performando. Apoiados nas ideias de Dell Hymes (HYMES, 1975, p. 43 citado por BLACHE, 1995, p. 8) para o estudo da "etnografia da fala", os contextualistas entendem a performance "como um princípio organizador que compreende o ato artístico, a forma expressiva e a resposta estética, vistos a partir dos próprios atores sociais e dos contextos específicos em que ocorrem" (BLACHE, 1995, p. 8). Ao colocar o foco principal na performance, o trabalho de Bauman (1971) e dos contextualistas permite conceituar o folclore de acordo com o lugar que o saber popular ocupa nas relações sociais e, consequentemente, o seu uso na interação comunicativa, criando um novo paradigma para estes estudos. Sob esta nova perspectiva, a preocupação com a descrição e a análise de fatos tidos como folclóricos, intrínsecos às sociedades e aos grupos humanos concebidos como portadores de folclore, ainda permanece. Entretanto, não são mais vistos como um fim em si mesmo. Com o novo conceito, os estudos de folclore passam a integrar forma, função e performance.²

Segundo Reily (2000), a orientação processual dos estudos de folclore salienta a fluidez entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte.

[...] a música folclórica hoje pode ser ouvida no palco, gravada e vendida como mercadoria, mobilizando, assim, a indústria da música; sucessos de música popular

Um ponto que considero importante diz respeito ao fato de que foram os folcloristas – os contextualistas se autodenominavam folcloristas – os primeiros a utilizar o conceito e os estudos de performance com o objetivo de se pensar as culturas populares, o que, posteriormente, foi adotado amplamente pelos antropólogos e cientistas sociais via Richard Schecner.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

podem ser cantados em comunidades em torno de uma fogueira com o acompanhamento de um violão, de uma maneira que lembra a música folclórica; grandes estrelas do mundo da música erudita agora realizam performances que imitam as estrelas do pop ou rock [...] (REILY, 2000).

Fluidez que só tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo.

Sendo assim, acreditamos que os questionamentos suscitados por Reily (2000), aliados ao conceito desenvolvido pelos contextualistas, nos fornecem elementos para a elaboração de uma nova perspectiva de abordagem para os estudos das práticas das culturas populares brasileiras. Em busca desta nova forma de orientação, acrescentaremos o conceito de comunidades de prática, cunhado por Wenger (1998, 2012); e os conceitos de performance participativa e performance apresentacional, criados por Turino (2008), ao discutir os campos de prática musical, a partir da ideia de campo social de Pierre Bourdieu.

O termo comunidades de prática foi cunhado por Wenger (2012) ao analisar as formas de ensino/aprendizagem.

Comunidades de prática são formadas por pessoas que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano: o aprendizado de uma tribo para sobreviver, uma banda de artistas que procuram novas formas de expressão, um grupo de engenheiros trabalhando em problemas similares, um grupo de alunos que definem a sua identidade na escola, uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas, uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando uns aos outros a lidar com os problemas (WENGER, 2012, p. 1).

Em outras palavras, um grupo de indivíduos que se reúne periodicamente, tendo como objetivo e interesse comum o aprendizado e as formas de aplicação do que foi aprendido, compartilhando o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor, na medida em que interagem regularmente.

Segundo Wenger (2012), três características são necessárias para o estabelecimento de uma comunidade de prática. O domínio, que consiste no elemento fundamental do grupo. A identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse. A comunidade, característica determinante de uma comunidade de prática, 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 e 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. E, por fim, a prática, propriamente dita, que pode ser compreendida como o conhecimento

compartilhado pelos membros da comunidade. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes e desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática compartilhada (WENGER, 2012). O desenvolvimento destes elementos em paralelo faz com que a comunidade de prática seja cultivada.

Wenger (2012) salienta que, apesar de o termo comunidades de prática ser relativamente novo, os problemas a que ele se refere são antigos e, ainda que o seu trabalho não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, Giesbrecht (2014) assinala que a sua obra "proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais".

Compreendidos enquanto comunidades de práticas autônomas (WENGER, 2012), os grupos musicais cujas práticas são predominantemente coletivas, como é o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça", precisam de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. As funções são distribuídas em papéis administrativos e performativos, o que nos conduz aos conceitos desenvolvidos por Turino (2008).

Para Turino (2008), a performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja característica principal é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. A performance participativa tem como foco principal de atenção a atividade em si, o ato de fazer música, de dançar e os demais participantes envolvidos com a performance, e não simplesmente o produto resultante desta atividade. Desse modo, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos e a participação de cada um, independe do seu nível de expertise. Todos os participantes podem integrar a performance e todos os papéis representados são considerados importantes. Além disso, a performance participativa apresenta uma série de recursos sonoros, cuja função é inspirar e aumentar a participação, tais como a forma aberta, o que possibilita a sua repetição inúmeras vezes; o delineamento sutil que marca o início e o final da performance; a ênfase na repetição do material musical; as poucas variações, textos curtos nas letras das canções, para que os participantes possam aprender rapidamente; o pouco espaço para virtuosismos; as texturas e timbres densos, o que permite que os eventuais "erros" sejam encobertos (TURINO, 2008).³

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

O que não quer dizer que todos os recursos sonoros listados serão encontrados em todas as performances participativas (TURINO, 2008).

Em contraponto à performance participativa, Turino (2008) apresenta o conceito de performance apresentacional, que exige que um grupo de pessoas especializadas, vistas como artistas e não como pessoas comuns, concebam e preparem um espetáculo artístico, de música ou de dança, e o ofereçam a um público que de antemão sabe que a sua função será a de espectador.

Turino (2008) propõe ainda outras duas categorias de performance: a alta fidelidade, referente à realização de gravações que correspondam às performances ao vivo; e a arte de estúdio, que remete à criação de "esculturas sonoras", a partir do uso de técnicas de gravação e manipulação de sons. A arte de estúdio não tem a intenção de representar a performance ao vivo, como ocorre com a alta fidelidade. Para os objetivos deste trabalho, utilizaremos apenas os conceitos de performance participativa e performance apresentacional.

O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça"

O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça" (Godap) foi fundado pela professora Maria Aparecida de Araújo Manzolli – Cidinha Manzolli – em 1967, em Olímpia (São Paulo). Com cinquenta e um anos de existência, o Godap encontra-se entre os grupos parafolclóricos mais antigos do Brasil.

No circuito dos festivais de folclore os termos folclore e parafolclore constituem categorias êmicas. Para os atores sociais deste universo, folclore ou folclórico correspondem à autenticidade e à ancestralidade e os grupos folclóricos são vistos como os continuadores de uma tradição. Por outro lado, parafolclore ou parafolclórico representam o que não é "autêntico" e engloba os grupos performativos cujas performances seriam voltadas predominantemente para o espetáculo.⁴ Desse modo, os grupos denominados de parafolclóricos, projeção folclórica e balés folclóricos não teriam, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que pretendem representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos (REIS, 2016, 2012).

O Godap surgiu no ambiente escolar olimpiense com o objetivo de ensinar danças folclóricas aos alunos para serem apresentadas na escola durante a semana do

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Travassos (2002, p. 96) lembra que os folcloristas brasileiros reunidos no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro chamavam de parafolclóricos os grupos citadinos que exercitavam a representação artística do folclore.

Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL. O FEFOL é o maior evento do gênero do país, reunido quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras. Realizado pela primeira vez em 1965, em 2018 o FEFOL completou cinquenta e quatro edições ininterruptas.⁵

Professora de Educação Artística, Cidinha Manzolli relata que a ideia de criar o Godap surgiu a partir de uma conversa com José Sant´anna⁶, também professor e um dos principais idealizadores do FEFOL. Cidinha Manzolli já colaborava com José Sant´anna desde o início da década de 1960, auxiliando-o nas pesquisas e nas transcrições dos registros musicais obtidos durante o trabalho de campo desenvolvido por Sant´anna na região de Olímpia naquela época.

Aí ele [Sant'anna] chegou e disse olha, você vai ensinar dança para os alunos. Como que eu vou ensinar dança, eu não danço! Nunca vi, o que eu vou fazer? Dá um jeito. Eu falei, eu toco sanfona, agora eu ensinar dança? Isso era uma coisa assim.. bem estranha.⁷

Segundo Manzolli, Sant´anna argumentou que naquele momento havia a necessidade de se ter um grupo de Olímpia com disponibilidade para participar das atividades do FEFOL durante toda a semana, pois os grupos folclóricos da região só podiam se apresentar nos finais de semana e em horários específicos, devido à impossibilidade de os seus integrantes se ausentarem de seus respectivos trabalhos. Manzolli relata que desde os seus começos, o FEFOL compreendia um evento com vários dias de duração.

O Festival, ele acontecia a semana toda, sempre aconteceu a semana toda [...] grupos de fora de Olímpia, nenhum. Eram os grupos daqui, os grupos folclóricos que o Sant´ana ia incentivando. Nas pesquisas ele descobria grupos aqui em Olímpia, em Ribeiro [distrito de Olímpia], incentivava outros que estavam parados a voltar à ativa.. então, as Companhia de Reis... mais tarde é que veio o Capitão Ferreira.⁸

Cidinha Manzolli aceitou a proposta de Sant´anna e o trabalho teve início como base nas pesquisas realizadas.

[...] Aí ele [Sant'anna] foi na minha casa, conversamos bastante e aí o meu eu marido, que era super animado também, ouviu toda a conversa. Aí pensamos, pensamos e aí a gente localizou no Rio Grande do Sul, os CTGs [Centro de Tradições Gaúchas].

Para saber mais ver Reis, 2016, 2012.

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 (REIS, 2016, 2012).

Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 2015.

José Ferreira (85 anos), morador de Olímpia, capitão de congo e moçambique. José Ferreira, junto com José Sant'anna, são os responsáveis pelo estabelecimento das tradições do Reinado do Rosário em Olímpia.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

[...] então a gente viu que no Rio Grande do Sul tinha já um.. um trabalho organizado de danças dessa.. dessa forma, sendo ensinadas [...].9

Cidinha Manzolli justifica a escolha das práticas performativas gaúchas para o início do trabalho que deu origem ao Godap, pelo fato de tais práticas encontrarem-se catalogadas e sistematizadas à época, inclusive com uma metodologia de ensino definida.

Nós descemos em uma Kombi que a gente tinha, já tinha os meus três filhos [...] fomos até... até... Caxias do Sul. Foi o primeiro CTG que eu encontrei, que é o CTG Rincão da Lealdade. E ali eu fiz uma visita, assistimos a um espetáculo de dança, eles dançaram várias danças e entre elas o pau de fitas¹⁰, aí entrei em contato com o pessoal daquele grupo de danças e eles me acolheram com muito carinho, com muita simpatia.¹¹

Cidinha Manzolli relata a dificuldade inicial para os registros das informações.

[...] eles.. me ajudaram com alguma orientação, mas não tinha.. não tinha vídeo, não tinha como gravar, não tinha como filmar, o que que eu pude fazer, eu fotografei e anotei. Depois fui recebida por um professor.. que era o coordenador deles e que era instrutor de dança e ele me sugeriu que eu adquirisse um livro, que era o Manual de Danças Gaúchas do Barbosa Lessa e do Paixão Côrtes. E então eu adquiri o livro, peguei um pouco de informações com eles e voltei pra Olímpia, tirando as danças de dentro do livro. 12

A primeira performance apresentada pelo grupo de alunos, já com o formato do que seria o Godap, foi a dança do pau de fitas.

Me lembro como se fosse hoje, eu no pátio, com os alunos, com o livro na mão, pra descobrir como é que trançava e destrançava as fitas. Porque hoje é fácil, né? Todo mundo sabe como é que é feito, mas tirar do livro... ficamos ali, olhando o.. manual do Barbosa Lessa.¹³

Em 1969, durante o 5º FEFOL, o Godap fez a sua estreia e se apresentou pela primeira vez para um público diferente do público característico do ambiente escolar. A performance realizada englobava as danças gaúchas e a dança do pau de fitas.

No quinto Festival, me lembro bem disso, nós tínhamos ali [...] uma quadra de basquete. Nós já fizemos ali na quadra, um espetáculo com danças.. nós fizemos as danças gaúchas, inclusive com o pau de fitas, já com público, ali já não era mais só a escola. [...] Era o material que eu tinha, era o material que eu tinha pra trabalhar e pesquisar. 14

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

⁹ Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 2015.

Pau de fitas – Dança encontradas em várias regiões do mundo e de forma predominante no circuito dos festivais de folclore brasileiros. Um mastro de metal, ou de madeira, de onde pendem fitas coloridas é colocado no centro da roda, onde os dançarinos executam a coreografia segurando as pontas das fitas em uma das mãos. O enlaçar das fitas forma desenhos: a trança; a trama; e a rede de pescador.

¹¹ Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 2015.

¹² Idem.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

Desde então o Godap se apresenta no FEFOL e, a partir daquele momento, Cidinha Manzolli começou a receber convites para se apresentar com o seu grupo de alunos em outros espaços e outras cidades da região e do estado de São Paulo.



Figura 1. Cidinha Manzolli. Palco do FEFOL. Fonte – Acervo Godap [201?].



Figura 2. Umas das primeiras apresentações do grupo de alunos criado pela professora Cidinha Manzolli. Quadra da Fundação. Fonte – Arquivo público [196?].

O Godap é formado por aproximadamente setenta integrantes, divididos entre músicos e dançarinos. Os dançarinos são a maioria e estão distribuídos em três categorias, de acordo com a faixa etária: crianças, adolescentes e adultos. Geralmente os seus

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

integrantes participam do grupo por muitos anos, entram ainda crianças e vão passando por todas as fases até chegar ao grupo principal. Segundo Manzolli, as pesquisas que deram origem a uma parte das performances que atualmente integram o repertório do Godap referem-se a práticas que estão ligadas aos rituais de trabalho na lavoura, especialmente o café e a cana de açúcar, culturas comuns na região de Olímpia naquela época. E também às festas promovidas pelos grandes fazendeiros, conhecidos na região como "Barões do Café", figuras comuns na região durante a primeira metade do século XX.

Os registros das pesquisas contêm a descrição dos trajes, transcrições de músicas e anotações detalhadas dos passos das danças e da coreografia. A performance do Godap também engloba práticas de música e dança de outras regiões brasileiras – sul, norte e nordeste – além da região sudeste. Cada região corresponde a um conjunto de danças, um ciclo que dura em média trinta minutos. As performances de cada ciclo são intercaladas por canções características da região representada e consideradas folclóricas pelo grupo. Segundo os seus coordenadores, o figurino do grupo atualmente é formado por duzentos e quarenta trajes, masculinos e femininos – esse número ainda pode aumentar, de acordo com a combinação utilizada, que remetem às regiões representadas: sessenta trajes gaúchos; oitenta e seis trajes paulistas; e oitenta e seis trajes que englobam as regiões norte e nordeste.



Figura 3. Godap, Balainha. Traje paulista. Palco do FEFOL. Fonte – Acervo Godap [201?].



Figura 4. Dançarinos do Godap, traje gaúcho. República Tcheca. Fonte – Acervo Godap [2015].

O número de integrantes do grupo de músicos do Godap pode variar de três a dez, e assim como ocorre com os trajes, a instrumentação utilizada é formada de acordo com a região que será representada nas performances. Muitos grupos parafolclóricos se referem ao seu grupo de músicos como regional, pela similaridade com a formação utilizada no choro. O Godap utiliza sanfonas, violões (às vezes uma viola caipira é incorporada), bombo leguero, 15 timba, 16 ganzás 17 e ou afoxés, 18 zabumba 19 e triângulo. 20

A performance do ciclo da região sul apresenta canções e danças do movimento tradicionalista do Rio Grande do Sul, características dos grupos de danças vinculados aos CTGs, junto aos quais o Godap realizou as suas primeiras pesquisas. São exemplos o balaio, tatu com volta do meio, xote carreirinha, o xote das duas damas, pezinho,

Bombo leguero – tambor de tamanho médio, com corpo de madeira e coberto com pele de carneiro em ambos os lados e tocado com baquetas. O nome leguero remete à lenda de que o seu som pode ser ouvido a léguas de distância.

Timba - Tambor de formato cônico com o corpo de madeira ou metal e pele em apenas um dos lados. Tocado com as mãos e uma baqueta, friccionada no corpo do instrumento.

¹⁷ Ganzás – chocalhos em formato cilíndrico, feitos de alumínio, latão ou outro tipo de metal.

Afoxé – Instrumento de percussão que consiste em uma cabaça envolta em uma pequena rede com contas presas nos fios. O som é produzido pelo movimento de fricção das contas no corpo da cabaça.

Zabumba – tambor de formato circular com o corpo de madeira ou metal e pele nos dois lados. Tocada com duas baquetas, sendo uma delas mais fina do que a outra e denominada de bacalhau.

Triângulo – instrumento de percussão no formato de um triângulo. Tocado com uma pequena baqueta de metal.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

maçanico ou maçarico, roseira, dança dos facões e a chula. O repertório dos ciclos das regiões norte e nordeste é composto por danças características dessa região e que o grupo considera folclóricas, como o baião, xote, xaxado, coco, maneiro pau, caninha verde e asa branca, muitas delas criadas a partir de canções populares de autores como Waldemar Henrique, Nilson Chaves e Luiz Gonzaga. A performance do ciclo do sudeste é a única oriunda de pesquisas de fontes primárias e inclui a dança da cana verde de passagem, chimarrita, dança do café, quadrilha, balainha e a dança do bambu. As músicas que compõem este ciclo apresentam um caráter mais instrumental; quando há texto, este aparece em pequenas frases repetidas constantemente.



Figura 5. Músicos do Godap. Palco do FEFOL. Fonte. Márcio Diniz [200-?].

Quanto ao aspecto organizacional, os membros do Godap se dividem em papeis administrativos e performativos. Os papeis administrativos são de responsabilidade de uma diretoria, liderada pela professora Cidinha Manzolli, e os papeis performativos estão a cargo dos músicos e dançarinos. Os membros da diretoria também participam dos papéis performativos, e muitas vezes os dançarinos colaboram nos papeis administrativos. A diretoria é a responsável pela manutenção do grupo, por fornecer um local para os ensaios, viabilizar a sua participação em festivais de folclore e eventos do gênero, arcando com a maioria das despesas materiais e financeiras, e por manter em ordem os trajes e os instrumentos utilizados nas performances. Os músicos e os dançarinos ensaiam para desempenhar o seu papel da melhor maneira possível.

Além do papel desempenhado pelos músicos e dançarinos, há a necessidade de se confeccionar os trajes, mantê-los limpos e organizados para o próximo espetáculo, funções realizadas por Edmê Aidar, irmã de Cidinha Manzolli, responsável pelo desenho e pela confecção dos trajes do grupo e Neucilei Alves Tosta, responsável pela organização do figurino. O Godap apresenta as suas performances nos mais variados contextos. Além dos palcos do FEFOL e demais festivais de folclore com estrutura semelhante, o grupo também se apresenta nas ruas, durante os desfiles dos festivais. A ausência de equipamentos de amplificação não constitui impeditivo para a realização da performance do grupo. Entre as performances apresentada pelo Godap, encontra-se a dança do bambu, a primeira dança pesquisada por Cidinha Manzolli, em 1967, na região de Olímpia, no noroeste do Estado de São Paulo.

A dança do bambu é executada sobre quatro pares de bambu de quatro metros de comprimento, posicionados em paralelo sobre dois caibros de madeira estendidos no chão. Músicos, dançarinos e batedores²¹ integram a performance. Impulsionados pelos batedores, posicionados em cada uma das extremidades de cada um dos pares, os bambus fazem um movimento de abrir e fechar, produzindo um ritmo constante. A habilidade dos dançarinos consiste em saltar para dentro e para fora dos bambus sem que seus pés fiquem presos. Os dançarinos são formados por quatro casais que se alternam em figuras coreográficas ao som da música e das batidas dos bambus. Os trajes dos dançarinos variaram de acordo com a época. Atualmente os homens vestem bermuda e camiseta sem manga, ambos da cor verde, as mulheres usam vestidos verdes, abaixo dos joelhos, cobertos com um véu com detalhes brilhantes. Faz parte do traje das mulheres um arco decorado e levado à cabeça. Entre os dançarinos encontra-se a figura do marcador, que tem a responsabilidade de dar início à performance e comandar as mudanças coreográficas. A música tem compasso ternário, o tempo forte coincidindo com o momento em que os bambus se fecham. A melodia é executada pela sanfona, acompanhada pelo violão e pelo bombo leguero, que marca o tempo forte, junto com a batida dos bambus.

A dança do bambu exige muita concentração por parte de todos os envolvidos e sempre gera tensão quando é executada, pois sempre há o risco de algum acidente. Há um momento da coreografia em que as luzes do palco são apagadas e os dançarinos seguram

Batedores – como são chamadas as pessoas que desempenham o papel de abrir e fechar os bambus durante a performance.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

tochas acessas nas mãos, o que dificulta ainda mais a execução da dança. No FEFOL, quando a dança do bambu é anunciada, o público se posiciona bem próximo ao palco para assistir e acompanhar de perto os movimentos dos pés dos dançarinos. Quando a performance se inicia o público fica em silêncio, como se estivesse aflito, torcendo para que tudo corra bem e ninguém se machuque. Em cima do palco a tensão envolve músicos e dançarinos, todos extremamente concentrados. Ao final, as luzes são acesas e o grupo é ovacionado com aplausos e gritos efusivos. A dança do bambu representa uma das performances mais aguardadas pelo público do FEFOL, e atualmente o Godap é o único grupo do Brasil a executá-la.²²



Figura 6 – Dança do bambu, momentos antes de começar. 10º Festival Internacional de Folclore de Olímpia.

Fonte – Acervo Godap [2015].

Em 2015, um fato inusitado projetou o Godap nacionalmente e fez com que a dança do bambu se transformasse na principal atração do grupo. Após uma apresentação em um festival de folclore em Olímpia, o vídeo com a performance da dança do bambu foi compartilhado na página do Godap, através da rede social Facebook, alcançando um grande número de visualizações. Em seguida, um músico turco de nome Bora Yeter compartilhou o vídeo em sua página, e para a surpresa dos integrantes do Godap o vídeo atingiu mais de vinte milhões de visualizações na época. O sucesso alcançado nas redes

Em 2013, no *Mondial des Cultures de Drummondville* (Canadá) pude observar um grupo filipino que executava uma performance semelhante. Sobre dois pares de bambus, de tamanhos menores que os utilizados pelo Godap, posicionados no chão, na forma do "jogo da velha", um casal de dançarinos executava os passos coreográficos.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

sociais resultou em um convite para o grupo se apresentar no programa Encontro da Rede Globo, apresentado por Fátima Bernardes. A participação do Godap obteve a segunda maior audiência da história do programa, segundo os seus diretores. No vídeo oficial, publicado no sítio da Rede Globo, é possível ver os atores que participaram do programa e a própria Fátima Bernardes tentando aprender os passos da dança do bambu junto aos dançarinos do Godap. Após este episódio, o Godap já levou a performance da dança do bambu para diversos programas televisivos, produzidos pelas maiores emissoras do país.²³

Considerações

Consideramos que a busca por uma nova forma de abordagem para o estudo das práticas contemporâneas das culturas brasileiras deve passar, necessariamente, pela (re)conceitualização do termo folclore, com o objetivo de suprimir parte da carga negativa adquirida ao longo de sua história, em grande parte advinda das disputas ideológicas e políticas que mediaram a construção deste campo de estudos no país, especialmente nas décadas de 1950 e 1960 (REIS, 2016; CAVALCANTI, 2012). Assim, propomos a compreensão do folclore a partir da junção de duas perspectivas que entendemos ser complementares: o conceito de comunidades de prática (WENGER, 1998, 2012); e o folclore com contexto, conceito desenvolvido pelos contextualistas.

O folclore em contexto, compreendido a partir da perspectiva dos atores sociais envolvidos no momento em que estão em ação em contextos sociais específicos, permite que o folclore não mais seja visto como uma coleção de "objetos folclóricos", como uma "coisa" ou um produto, mas sim como um processo, abrindo novas possibilidades para a análise das práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, ou grupos folclóricos, como preferimos denominá-los. Esta nova perspectiva possibilita a observação das negociações desenvolvidas em cada um dos novos contextos onde as performances dos grupos analisados são inseridas, pois permite olhar os seus integrantes

https://www.facebook.com/godapolimpiaoficial/videos/766718640115252/?permPage=1 2) Programa Encontro, Rede Globo: https://globoplay.globo.com/v/4296166/ 3) Programa Legendário, Record: http://recordtv.r7.com/legendarios/videos/estreia-grupos-de-danca-de-todo-o-brasil-disputam-premio-de-r-1000-22092018 4) Programa Revista de Sábado, TV TEM: http://gshow.globo.com/TV-Tem/Revista-de-Sabado/noticia/2015/09/danca-do-bambu-e-uma-das-maiores-tradicoes-em-olimpia.html 5) Programa Domingão do Faustão, Rede Globo: https://globoplay.globo.com/v/4811663/6) Programa da Sabrina: https://www.youtube.com/watch?time_continue=74&v=WWAZZAalwlc 7) Programa do Ratinho, SBT: https://www.youtube.com/watch?v=mFY4d9PopVY&feature=youtu.be

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

como agentes que negociam o seu capital simbólico de acordo com as necessidades imediatas e específicas de cada contexto.

Tomemos como exemplo a dança do bambu, oriunda das primeiras pesquisas do Godap e executada desde 1967. Pautada pela música e dança consideradas folclóricas pelos integrantes do grupo, a dança do bambu foi projetada por um veículo tecnológico completamente novo (a internet), o que resultou em uma performance que gerou a segunda maior audiência da história de um programa produzido para a televisão, outro veículo tecnológico voltado quase que exclusivamente para a produção da indústria de entretenimento. Este acontecimento projetou o grupo nacionalmente, que a partir daquele momento passou a ser convidado para se apresentar em outros programas de televisão. Este episódio ainda suscita os questionamentos de Reily (2000) acerca da fluidez, que tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo, entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte.

O folclore visto como um processo se relaciona com o contexto imediato de sua performance, que é dinâmica e negociada pelos participantes no momento em que estão performando, o que permite, por exemplo, a cada grupo definir, mediante negociações internas e externas, qual a melhor forma de adaptar as suas práticas para cada um dos contextos em que estiverem inseridas, seja nos palcos dos festivais de folclore, seja em outros espaços tidos como tradicionais pelos seus membros. Em alguns casos com mais sucesso que em outros.

Acompanhando o pensamento de Wenger (1998, 2012) o Godap pode ser entendido como uma "comunidade de prática" autônoma, que precisa de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. Enquanto uma comunidade de prática, o domínio comum de interesse do Godap é o folclore. Em torno do folclore a comunidade de prática do Godap se reúne com o objetivo de ensaiar o seu repertório de música e dança, e por meio dos ensaios constrói as suas relações junto ao grupo e à própria comunidade.

O conhecimento compartilhado nos ensaios, mediante a interação regular, possibilita a construção de uma série de recursos que serão utilizados por todo o grupo. A prática e manutenção de um repertório de músicas e danças consideradas folclóricas permite ao Godap construir o seu capital simbólico, cujo valor reside no fato de o grupo representar uma comunidade que respeita e valoriza as práticas das culturas populares brasileiras. Através da prática compartilhada o Godap (re)cria coletivamente o seu

repertório performativo, um repertório que já conta com mais de cinquenta anos e que permite ao grupo negociar as suas práticas de acordo com cada novo contexto de performance em que o grupo se insere.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Richard. *Identidad diferencial y base social del folklore*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA, 1995.

BEN-AMOS, Dan. *Hacia uma definicion de folclore em contexto*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA, 1995.

BLACHE, Marta. (Org.). *Narrativa folklórica (II)*. Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología, FADA, 1995.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nova Iorque: University Press, 1978. In. O. R. A Moderna Tradição Brasileira. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAVALCANTI, M. L. V. de; VILHENA, L. da P. *Entendendo o Folclore e a Cultura Popular*. Rio de Janeiro: CNFCP, 2002. p. 1-5.

GIESBRECHT, Érica. "Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira". Entrevista concedida a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza. Proa. v. 1, n. 4, 2014.

IKEDA, Alberto. "Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. In. Cultura e Música Popular". *Estudos avançados* v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes (Raízes), 2003.

MANZOLLI, Ap. M. de. Maria Aparecida de Araújo Manzolli. [inédito]. depoimento. [2011; 2014; 2015]. Olímpia, 2011; 2015; 2016. Entrevista concedida a Estêvão dos Reis.

MENEZES BASTOS, Rafael. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje, 2004.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REILY, Suzel Ana. Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today? [S.1]. 2000.

REIS, Estêvão Amaro dos. Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 113-134, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990, p. 1-31.

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.

SANDRONI, Carlos. *Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia*. Trabalho apresentado na XXVII Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular". In: TEIXEIRA, J. G. J. C. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS/UnB, 2004.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VILHENA, L. R. P. da. Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte, 1997. Apud TRAVASSOS, Elizabeth. "Mário e o folclore". In. ROSSETI, Marta. (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional/IPHAN*, Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 2002. p. 91-109.

WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge, University Press. 1998.

_____. Communities of practice and social learning systems: the career of a concept. Disponível em: http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2017.

Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear

Giselle Guilhon Maria Acselrad

Resumo: Neste artigo, organizado em três partes, apresentamos um primeiro esforço de organização daquilo que podemos chamar de uma genealogia da Antropologia da Dança, no Brasil. Na primeira e na segunda seções, a partir da trajetória acadêmica de alguns representantes da 3ª e da 2ª gerações – em diálogo com a própria trajetória de uma das autoras deste artigo, Giselle Guilhon – são apresentados três pesquisadores brasileiros que travaram contato com as abordagens e métodos de pesquisa da Antropologia da Dança e que fizeram desse campo do saber antropológico uma importante ferramenta de reflexão e análise da dança e de outras formas culturais expressivas, em diferentes contextos culturais. Na terceira seção, a partir da sistematização de Maria Acselrad, apresentamos as contribuições da 1ª geração de pesquisadores brasileiros (todos folcloristas) a formular um discurso sistemático sobre formas expressivas da cultura popular, abrindo caminhos para pensarmos a dança fora de padrões hegemônicos e integrada a outros fatores sociais.

Palavras-chave: Dança. Antropologia da Dança. Etnomusicologia. Antropologia.

Anthropology of Dance in Brazil: steps and compasses of a non-linear walk

Abstract: In this article, organized in three parts, we present a first effort at organizing what we can call a genealogy of the Anthropology of Dance in Brazil. In the first and second sections, from the academic trajectory of some exponents of the third and second generations – in dialogue with the very trajectory of one of the authors of this article, Giselle Guilhon – we present three Brazilian researchers who made contact with the approaches and methods of research of the Anthropology of Dance and who made of this field of anthropological knowledge an important tool of reflection and analysis on dance and other expressive cultural forms, in different cultural contexts. In the third section, based on Maria Acselrad's systematization, we present the contributions of the first generation of Brazilian researchers (all folklorists) whose formulated a systematic discourse on the expressive forms of popular culture, opening the way to think of dance outside hegemonic patterns and integrated to other social factors.

Keywords: Dance. Dance Anthropology. Ethnomusicology. Anthropology.

Via de Acesso

A Etnomusicologia tem sido para algumas de nós – Deise Montardo (UFAM), Giselle Guilhon (UFPA), Líliam Barros Cohen (UFPA), Maria Acselrad (UFPE), Patrícia Silva Osório (UFMT), Renata Gonçalves (UFF), entre outras –, que representamos a terceira geração de pesquisadores que atuam, direta ou transversalmente, no campo da Antropologia da Dança, no Brasil, uma importante via de acesso ou zona de interlocução com esse campo do saber antropológico. Gostaríamos de poder dizer o mesmo, de modo

inverso: que a Antropologia da Dança tem sido um instigante campo de reflexão para quem atua na Etnomusicologia, mas nos faltam dados empíricos para arriscarmos tal afirmação. Independentemente de uma evidência mais explícita do trânsito de ideias que deslizam da Etnomusicologia para a Antropologia da Dança, e vice-versa, ou mesmo de uma declarada filiação de seus pesquisadores a uma dessas áreas do conhecimento coreológico/musicológico, o fato é que há no Brasil uma quantidade razoável de pesquisas situadas no campo da Antropologia da Dança, que contribuem (ou podem contribuir) enormemente com a Etnomusicologia.

Mapear essas pesquisas, etnografando-as e fixando-as em formas pesquisáveis, tem sido o foco do projeto atual de Giselle Guilhon – "Etnografando Etnografias: mapeamento das pesquisas em Antropologia da Dança realizadas no Brasil entre 1990 e 2020, com ênfase na produção da/na Amazônia e Região Sul", desenvolvida no Instituto Brasil Plural, INCT com sede no PPGAS/UFSC. Ao longo de quase dois anos de pesquisa, Giselle identificou mais de dez instituições acadêmicas de onde partem importantes ramificações (segundas e terceiras gerações de pesquisadores), ligadas a diferentes correntes vivas de transmissão (direta ou via Etnomusicologia) da Antropologia da Dança: UFAM, UFPA, UFPE, UFBA, UFMT, UFRJ, UFF, UNIRIO, UFV, UFG, UNESP, UNICAMP, USP, UFSC e UFRGS. Vinculados a essas instituições, trabalhando, invariavelmente, em departamentos ou institutos de Arte e/ou Antropologia, encontram-se docentes com formação em Antropologia, atuando em cursos de Artes (principalmente Dança e Música), docentes com formação em dança e música atuando na Antropologia, dançarinas-antropólogas (caso da Maria Acselrad) atuando na área de Dança, e músicos com formação em Etnomusicologia (caso da Líliam Barros Cohen) atuando na área de Artes (Música). Cabe ressaltar que nem todas as pesquisas em/sobre dança desenvolvidas na Antropologia partem de um referencial teórico-metodológico proveniente da Antropologia da Dança. Muitas dessas pesquisas estão ligadas ao escopo teórico dos Estudos da Performance, da Etnologia Ritual e/ou da Etnocenologia, campos que contribuem e dialogam transversalmente com a Antropologia da Dança. Para fins taxonômicos, entretanto, de construção mesmo de algumas genealogias da Antropologia da Dança no Brasil, deixaremos de incluir, neste texto, pesquisadores que atuam nos campos da Antropologia da Performance, da Etnologia Ritual e da Etnocenologia. Por outro lado, incluiremos nomes ligados ao Folclore, que de nosso ponto de vista podem ser considerados representantes de uma primeira geração, cujas iniciativas pioneiras de registro, compilação e análise, embora não fossem consideradas, à época, práticas de pesquisa exatamente antropológicas voltadas para a dança, flertaram intimamente com essa abordagem disciplinar e aqui em nossa ilusão genealógica precisam ser referenciados, uma vez que contribuíram para sedimentar o chão sobre o qual demos nossos primeiros passos.

Nas duas próximas seções, apresentaremos, de trás para frente, a trajetória acadêmica de dois representantes da 3ª geração (Maria Acselrad e Felipe Berocan Veiga) e de uma representante da 2ª geração (Suzana Martins) – em diálogo com a própria trajetória de Giselle Guilhon – de pesquisadores brasileiros que travaram contato com as abordagens e métodos de pesquisa da Antropologia da Dança e que fizeram desse campo do saber antropológico uma importante ferramenta de reflexão e análise da dança e de outras formas culturais expressivas, em diferentes contextos culturais. Na terceira sessão, a partir da sistematização de Maria Acselrad, apresentaremos as contribuições da 1ª geração (Câmara Cascudo, Cecília Meirelles, Edson Carneiro, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, entre outros) de pesquisadores brasileiros (todos folcloristas) a formular um discurso sistemático sobre formas expressivas da cultura popular, abrindo caminhos para pensarmos a dança fora de padrões hegemônicos e integrada a outros fatores sociais.

A ideia de fazer o caminho inverso – contar a história de trás para frente –, para chegar às possíveis genealogias da Antropologia da Dança no Brasil, surgiu da configuração do Painel Aberto "Panorama da Antropologia da Dança: genealogias, contribuições teórico-metodológicas, pesquisas recentes", coordenado por Giselle Guilhon (UFPA/UFSC) e Patricia Aschieri (UBA), no âmbito do 18th IUAES World Congress, realizado em Florianópolis, entre 16 e 20 de julho de 2018, que já apontava para uma cronologia reversa. Apenas seguimos as pistas.

Etnomusicologia, Antropologia, Dança, Antropologia da Dança – terceira Geração por Giselle Guilhon

Maria Acselrad (Dança/UFPE) – Antropologia da Dança na Dança

Sim – respondendo à pergunta de Maria Acselrad –, eu também estava participando (como ouvinte) do 36th ICTM – International Council for Traditional Music, realizado nos dias 4 a 11 de julho de 2001, na Escola de Música da UFRJ/Campus Urca, no Rio de Janeiro, ocasião em que se criou a ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, da qual ambas somos associadas. Grandes nomes da Antropologia da Dança e da Etnomusicologia mundiais estavam presentes no evento: Adrienne L. Kaeppler (EUA), Anca Giurchesco (Romênia/Dinamarca), Andree Grau (UK), Anthony

Seeger (EUA), Hugo Zemp (França), Jean-Michel Beaudet (França), Ursula Hemetek (Áustria), para citar alguns.

Maria Acselrad (então com 25 anos), recém Graduada (1999) em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), se depara (no 36th ICTM) com a Etnomusicologia e começa a se perguntar: "se existe a Etnomusicologia, será que não existiria a Antropologia da Dança?" Giselle Guilhon [eu] (à época com 31 anos), por sua vez, fazia naquele período (2001-2002), uma Especialização em Dança Cênica na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), após interrupção forçada - em virtude do indeferimento de seus dois pedidos de bolsa, à CAPES e ao CNPq - no doutorado em Dance Studies da University of Surrey (UK), no qual havia cursado (em 1999) a disciplina Anthropology of Dance, ministrada por sua então orientadora, Theresa Jill Buckland, docente, hoje, na Roehampton University. Sete anos antes de ir pela segunda vez (a primeira tinha sido em 1993) para a Inglaterra, entretanto, Giselle defende (em 1992), nas Ciências Sociais da UFSC, com orientação do etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos, seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC): Música, Identidade Étnica, Territorialidade: uma aproximação preliminar dos Índios Guarani de Ibirama, SC. Maria, por outro lado, faria, dois anos depois do 36th ICTM, uma Especialização (2003-2004) em Etnomusicologia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), defendendo, com orientação do etnomusicólogo Carlos Sandroni, a monografia: Seu Mestre Bonito d'aonde vem? Rodas, Pareias e Torés: a dança dos praiás Pankararu. Uma vindo, outra indo da/para a Etnomusicologia. Não é de se estranhar que nosso ponto de contato e larga intersecção (ainda que não tivéssemos, até três dias atrás, plena consciência disso) tenha sido, bem antes da Antropologia da Dança, a Etnomusicologia.

Mas antes, muito antes da Etnomusicologia, e antes mesmo da Antropologia, Maria Acselrad atuava profissionalmente no Teatro, passando, uns anos depois, a atuar também na Dança, conforme declarou recentemente, em entrevista realizada a viva voz, via *whatsapp*:

De uma prática amadora de teatro, eu passei para uma prática profissional de teatro, e como essa companhia [Cia Atores de Laura] que eu integrei durante oito anos, aqui no Rio de Janeiro, tinha uma pesquisa forte de dança, inspirada no sistema Laban de análise do movimento, com uma professora chamada Marina Salomon, então acabei começando a me envolver mais com a dança, a me interessar mais pelo movimento do que pela parte dramática do teatro. E isso me levou à dança e, consequentemente, eu acabei vindo a integrar uma companhia de dança, por mais oito anos, com direção da Paula Nestorov (ACSELRAD, 2018).

Chegança (1997), primeiro espetáculo da Companhia de Dança Contemporânea Paula Nestorov – trabalho de composição coreográfica a partir das estruturas das *Danças Dramáticas do Brasil* (escrito entre 1934 e 1944), de Mário de Andrade (1893-1945) – marca o primeiro contato profissional de Maria Acselrad com a dança, uma dança, em suas palavras, que "desconstruía padrões hegemônicos de dança". O espetáculo circulou, através do Projeto Palco Giratório, do SESC, pelo Brasil (Acre, Paraná, Mato Grosso, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Roraima) e também no Exterior (Alemanha, França). Essa experiência com a Dança Contemporânea representa sua "primeira aproximação antropológica com a dança, diferente do que poderia se dar normalmente na academia, por exemplo, através de uma bibliografia". Embora isso também tenha acontecido, só que um pouco mais tarde. Em paralelo à sua atuação na Companhia, Maria começa a cursar Ciências Sociais (1994-1999) na UFRJ:

Então, eu entendo dança e antropologia, num primeiro momento, depois dessa minha experiência antropologicamente dançante, como linhas que se desenvolvem em paralelo: eu continuo pesquisando e praticando dança, em vários formatos, investigando várias técnicas, mergulhando em diferentes sistemas, abrindo esses horizontes, e por outro lado, caminhando em paralelo com a antropologia (ACSELRAD, 2018).

É no mestrado (2000-2002), com orientação de Els Lagrou, que essas "linhas se reúnem novamente e começam a se tecer", mas não (ainda) numa perspectiva antropológica da dança, e sim num diálogo com a Antropologia da Arte. No meio do mestrado, no contexto do 36th ICTM (em 2001), Maria começa a ter contato com a Etnomusicologia: "eu passo pela Etnomusicologia, passo pela Etnocenologia, experimentando diálogos, levantando bibliografia, mas é só em 2002, no final do mestrado, que eu realmente começo a ter contato direto com uma bibliografia de Antropologia da Dança, por exemplo, através dos textos da Regina Müller sobre a dança dos Assurini do Xingu e a dança de São Gonçalo, do interior de São Paulo":

Isso me dá a impressão de ter começado a fazer Antropologia da Dança sem saber que isso existia formalmente, academicamente, como uma área, uma subárea da Antropologia. Então, é só depois do mestrado que eu realmente começo a investigar essa possibilidade, reunir e me debruçar propriamente sobre essa bibliografia. O contato contigo [refere-se à Giselle Guilhon], naquele GT [Antropologia da Dança e da Música] da ABA [23ª Reunião Brasileira de Antropologia], e [depois] com o início da Coleção [Antropologia da Dança]... Aí, em Recife, eu faço uma Especialização em Etnomusicologia, com orientação do [Carlos] Sandroni, onde eu vou pensar as danças rituais dos Pankararu, que são um povo indígena do sertão pernambucano. Ali eu já começo a esboçar... é um trabalho curto, mas eu já começo a pensar a representação gráfica, categorias nativas de movimento, e o sistema de movimento dos Pankararu, o sistema ritual. Paralelo a isso, toda a minha prática de criação, de composição, de produção independente, onde eu começo a desenvolver uma dança antropologizada, já com trabalho de campo, com uma investigação sobre

princípios de movimento... e aí quando eu faço performances, criações coreográficas, espetáculos, também em diálogo com "danças de trabalho", como Coco de Tebei, danças rituais indígenas, como as danças da Roda, das Pareias e do Toré Pankararu, danças de ciclos festivos, como Cavalo Marinho e Caboclinho, enfim... Frevo e Maracatu, que é meu último trabalho, chamado "Dança de Fronteira", sobre as forças motrizes dessas danças... (ACSELRAD, 2018).

Foi no contexto da 23º Reunião Brasileira de Antropologia, no GT Antropologia da Música e da Dança, mencionado acima, no qual apresentei a comunicação "Sama: uma Dança Extática em Perspectiva Antropológica", e Maria expôs o trabalho "Cavalo Marinho: a dança das figuras", que nos encontramos presencialmente pela primeira vez. Desse encontro, nasceu uma longa e profícua colaboração, que se estende até os dias atuais.

Logo após a 23ª RBA, organizei a publicação da revista Cadernos de Dança: revista de estudos e pesquisas em Antropologia da Dança e do Corpo, número 1, publicada em 2003 pela extinta Editora Mosaico, em Florianópolis, SC. Dela participaram, além de Giselle Guilhon [eu] e Maria Acselrad, a antropóloga Tatiana Braga Bacal (hoje, professora do Programa de Sociologia e Antropologia no PPGSA da UFRJ) e o antropólogo José Bizerril Neto (hoje docente na graduação e na pós-graduação em Psicologia da UnB).

Naquela RBA de 2003, eu já estava cursando o Doutorado (2002-2006) em Artes Cênicas na UFBA, com orientação de Armindo Jorge de Carvalho Bião (um dos fundadores da Etnocenologia), dando continuidade à minha pesquisa sobre os Dervixes Giradores da Turquia, interrompida em 1999; e Maria tinha acabado de concluir o mestrado (2000-2002) em Sociologia e Antropologia da UFRJ, com orientação da Els Lagrou, defendendo sua dissertação, intitulada *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*, e estava por começar a Especialização em Etnomusicologia na UFPE, com orientação do Carlos Sandroni. A dissertação de Maria viria a ser publicada em Recife, muitos anos depois (em 2013), pela Editora Universitária UFPE, sob o título *Viva Pareia!: corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco*.

No mesmo ano (2013), publicamos pela Editora Insular, de Florianópolis, o livro *Antropologia da Dança I*, que eu vinha organizando, muito lentamente, há mais de uma década. Com prefácio dos etnomusicólogos Líliam Cristina da Silva Barros (UFPA) e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA), o livro reuniu 10 artigos – 8 teóricos e 2 etnográficos –, com 7 textos seminais de Antropologia da Dança, escritos por autores referenciais da área: "Para entrar na dança", de Hugo Zemp [traduzido por Maria

Acselrad]; "Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da História Mundial da Dança com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias", de Suzanne Youngerman; "Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social", de John Blacking; "Dança e o Conceito de Estilo" e "A dança segundo a perspectiva antropológica", ambos de Adrienne Kaeppler; "Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica", de Joann Kealiinohomoku; e "Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança", de Theresa Buckland [traduzidos por Giselle Guilhon]. Constaram do livro, ainda, dois textos etnográficos: "O Laço: sobre uma dança Wayãpi do Alto Oiapoque", de Jean-Michel Beaudet [traduzido pelo etnomusicólogo mineiro, Leonardo Pires Rosse]; e "Noite Sufi: música, ritual e êxtase na cena contemporânea parisiense", de minha autoria; além de um texto de abertura, "Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico", no qual apresento a disciplina Antropologia da Dança às Artes Cênicas, contrastando a perspectiva antropológica da dança com o posicionamento etnocêntrico de alguns especialistas. O livro, em termos gerais, possibilita aos leitores uma visão panorâmica das principais correntes e escolas teóricas da Antropologia, incorporadas à Antropologia da Dança, apontando as contribuições e/ou (des)contribuições dos principais teóricos da Antropologia ao longo de sua história: do evolucionismo cultural de [Lewis Morgan (1818-1881)], Edward Tylor (1832-1917) e Sir James Frazer (1854-1941); da teoria dos círculos culturais de Curt Sachs (1881-1959); passando pelo particularismo histórico e relativista de Franz Boas (1858-1942); [não mencionei os estudos clássicos sobre dança, ritual e performance dos teóricos da escola estrutural-funcionalista britânica – Radcliffe-Brown (1881-1955), Evans-Pritchard (1902-1973), Meyer Fortes (1906-1983); Hilda Kuper (1911-1992) e Monica Wilson (1908-1982), publicados em Português em 2014 pela Editora 7 Letras, numa obra organizada pela antropóloga Maria Laura Cavalcanti (UFRJ), representante da 2ª geração, sob o título Ritual e Performance: 4 estudos clássicos]; pela Coreologia de Gertrud Kurath (1903-1992), fundadora da Etnologia da Dança; pelo revolucionário artigo de Joann Kealiinohomoku, estudante de Herskovits, que fora aluno de Boas, sobre a etnicidade do ballet clássico; pelo estruturalismo de Adrienne Kaeppler; pela análise semiótica de John Blacking; até as novas perspectivas na etnografia da dança, com as contribuição de Theresa Buckland. Note-se que 3 desses autores estavam presentes no 36th ICTM – Adrienne Kaeppler, Hugo Zemp e Jean-Michel Beaudet, mencionados nesta sessão.

Um ano antes das publicações dos livros *Viva Pareia!* e *Antropologia da Dança I* (em 2012, portanto), as antropólogas Renata de Sá Gonçalves (UFF) e Patrícia Silva

Osório (UFMT) publicam na Revista Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia (v. 33, p. 13-23, 2012), o "Dossiê Antropologia da Dança – Apresentação". A escolha do subtítulo "Apresentação" não é, certamente, fortuita. As autoras deixam clara a finalidade do texto: referendar, num primeiro momento, alguns trabalhos "que nos ajudam a problematizar e a sublinhar a centralidade do tema"; para, num segundo momento, "mostrar o caráter transversal da dança no contexto da teoria antropológica". Algumas dessas reflexões foram gestadas no GT Antropologia da Dança, da 28ª RBA, realizada nos dias 02 a 05 de julho de 2011 na PUC-SP, em São Paulo. [Renata e Patrícia coordenaram 2 GTs consecutivos de Antropologia da Dança – um na 28ª (2012), outro na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia (2014).] Dentre os clássicos mencionados pelas autoras, encontram-se: Os Ilhéus Andamaneses [Capítulo V] (Radcliffe-Brown, 1922); Arte Primitiva (Franz Boas, 1927); "A Dança" (Edward Evans-Pritchard in Africa, 1928); "As técnicas corporais" (Marcel Mauss in Sociologia e Antropologia, 1934); "Metálogo: Por que um cisne?" (Gregory Bateson in Steps to an ecology of mind, 1972); Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970 (Terence Ranger, 1975); Society and the Dance (Paul Spencer, 1985); "Style and Meaning in Umeda Dance" (Alfred Gell in: Spencer, 1985); A Dança Kalela. Aspectos das relações sociais entre africanos urbanos na Rodésia do Norte (Clyde Mitchell, 1956).

Mas foi no Doutorado (2015-2019), após 5 (cinco) anos de prática docente (desde 2010), no departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE – que não tem propriamente uma cadeira de Antropologia da Dança, mas que oferece as disciplinas eletivas Arte e Antropologia, Arte e Diversidade Cultural para os cursos (Teatro, Dança, Artes Visuais) que compõem o departamento, além das disciplinas obrigatórias Danças Tradicionais do Nordeste I e II, específicas do curso de graduação em Dança – que Maria Acselrad começa, no trabalho com os alunos, a propor aulas de campo, exercícios de tradução, transposições, diálogos entre universos coreográficos diferentes, ampliando, portanto, o entendimento de dança, o entendimento de corpo, de técnica corporal:

[...] acho que é só no doutorado mesmo que eu realmente consigo, agora, não só dialogar formalmente, conscientemente, apropriadamente sobre essa Antropologia da Dança, essa tradição antropológica da dança na qual eu me situo, e que eu definiria mais como uma **antropologia da dança que dança**, porque acho que toda a minha trajetória e o meu posicionamento nesse campo tem a ver com refletir sobre as contribuições que a Antropologia da Dança pode trazer para a Antropologia, de uma maneira geral, a partir [da premissa] de que as questões antropológicas surgem do movimento, da prática do movimento, tentando levar a sério mesmo essa experiência do movimento, de que não é preciso parar pra pensar. De que se a dança é boa pra

pensar, ela também é boa pra dançar, aquela discussão um pouco do artigo do último livro da Coleção (ACSELRAD, 2018, grifo nosso).

O artigo ao qual Maria se refere – "Em busca do Corpo Perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança" – se insere no conjunto de artigos (14, ao todo, incluindo o Prefácio), que compõem o livro Antropologia da Dança IV (2018). Deste volume, além de Giselle Guilhon [eu] e Maria Acselrad, também participam: Márcio Pizarro Noronha (antropólogo, historiador, psicanalista / docente da UFG, em Colaboração com a UFRGS) / escreveu o Prefácio do livro), Jean-Michel Beaudet (etnomusicólogo da Université Paris Ouest / supervisor de Maria Acselrad no Estágio Sanduíche), Daniela Botero Marulanda (doutoranda no PPGAC da UFBA / participante do Painel Aberto de Antropologia da Dança do 18th IUAES), Sandra Meyer (professora aposentada dos cursos de graduação e pós-graduação em Teatro da UDESC / colaborou com um artigo sobre perspectivas autoetnográficas), Patricia Aschieri (antropóloga, *performer* e dançarina de *butoh* / docente na Universidad de Buenos Aires (UBA) / um dos nomes referenciais, ao lado de María Carozzi e Silvia Citro, da Antropologia da Dança, na Argentina / coordenou o Painel Aberto Panorama da Antropologia da Dança do 18th IUAES com Giselle Guilhon), Regina Polo Müller (pioneira nos estudos em/com/sobre dança na Antropologia / e nos estudos em/com/sobre dança numa perspectiva antropológica da Dança / professora aposentada do curso de graduação em Dança da UniCamp / representante da 2ª geração), Deise Lucy Oliveira Montardo (antropóloga e etnomusicóloga / referência nos estudos sobre dança e música Guarani mbyá / docente no Departamento de Antropologia da UFAM), Socorro de Souza Batalha (doutoranda em Antropologia na UFAM), Samya Fraxe (dançarina e antropóloga pela UFAM), Líliam Barros (etnomusicóloga / docente do PPGArtes/UFPA / prefaciadora dos volumes I e II da coleção Antropologia da Dança), Karin Maria Véras (mestre em Antropologia pela UFSC / doutora em Artes Cênicas pela UFBA / coordenou o GT Estudos Recentes sobre Arte, Cultura e Sociedade na IV Reunião de Antropologia do Mercosul, em 2001), Helena Wulff (antropóloga / docente da Universidade de Estocolmo, na Suécia / pesquisa modos culturais e formas expressivas numa perspectiva transnacional), Dóris Dornelles de Almeida (bailarina / docente do curso de graduação em Dança da UFV / doutoranda em Dança na Roehampton University / participante do Painel Aberto Panorama da Antropologia da Dança no 18th IUAES), Maria Tereza Flores-Pereira (docente na Escola de Administração da UFRGS / pesquisa cultura e simbolismo), Mayrla Andrade Ferreira (bailarina-intérprete-criadora / docente na Escola de Teatro e Dança da UFPA). O volume IV da Coleção traz 7 textos teóricos de

Antropologia da Dança (incluindo o Prefácio, em formato de artigo), 4 textos de cunho mais etnográfico, envolvendo estudos sobre danças indígenas dos povos Asuriní (Regina Müller), Guarani (Deise Montardo), Waiwai (Socorro Batalha), Desana (Líliam Barros) e Matipú (Karin Véras). Todas/os participantes e/ou colaboradores do Círculo Antropológico da Dança – CIRANDA, Grupo de Pesquisa vinculado ao PPGArtes/UFPA, cadastrado no CNPq.

Felipe Berocan Veiga (Antropologia/UFF) – dança na Antropologia

Nosso encontro se deu na cidade de Pirenópolis, interior de Goiás, em agosto de 2014. Fomos apresentados no auditório da Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde compartilhamos, instantes depois, a Mesa Redonda Festa do Divino e Boi-Bumbá, no âmbito do Simpósio Nacional Saberes e Expressões Culturais no Cerrado: Devoção e Diversão nas Tradições Culturais Populares, inserido na programação geral do Festival Internacional de Folclore e Artes Tradicionais (FIFAT 2014), realizado nos dias 21 a 31 de agosto de 2014, em Pirenópolis, GO. Estávamos, à época, ambos, em pósdoutoramento: Felipe Berocan no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), da Universidade Federal Fluminense (UFF) e no Instituto de Estudos Comparados em Administração Institucional de Conflitos (INCT-InEAC/UFF), atuando no Projeto "Continuidades e Transformações nos Mercados Metropolitanos de Economia Popular no Rio de Janeiro: um estudo sobre Economia, Política e Direito em perspectiva comparada", coordenado pelo antropólogo Roberto Kant de Lima (UFF); Giselle Guilhon [eu] no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião (PPCIR) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), desenvolvendo a pesquisa "Rumi e Shams: Dança, Poesia e Experiência Mística no Sufismo do Século XIII", com supervisão do filósofo Faustino Luiz Couto Teixeira (UFJF).

Nesse nosso primeiro encontro, que se restringiu à Mesa Redonda do Simpósio, eu desconhecia completamente o fato de que Felipe, além de ser uma referência nos estudos antropológicos sobre a Festa do Divino, vinha se dedicando, desde 2006 ao estudo da Gafieira Estudantina, no Rio de Janeiro. Desse fato, eu só tomaria conhecimento ao receber a inscrição do Resumo de Felipe no Painel Aberto Panorama da Antropologia da Dança do 18th IUAES, que possibilitou o nosso segundo encontro.

Graduado (1997) em Jornalismo/Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB), Felipe Berocan Veiga teve seu primeiro contato com a disciplina ao cursar [na Antropologia] Introdução à Antropologia com o professor Wilson Trajano Filho. Essa

experiência foi muito importante para Felipe por tê-lo ajudado, naquele momento, "a compreender a complexidade do ritual que estava registrando, que era a Festa do Divino Espírito Santo, na cidade de Pirenópolis, em Goiás", e que acabou sendo o tema de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Comunicação, O Império do Divino: Audiovisual sobre a Festa do Divino em Pirenópolis, GO, defendido em 1997. [Ouvir as trajetórias acadêmicas de meus colegas antropólogos, Maria Acselrad e Felipe Berocan Veiga, me faz revisitar meu próprio percurso. Tal como Felipe, também me senti capturada pela disciplina Introdução à Antropologia, desde o primeiro dia de aula, no curso de graduação (1989-1992) em Ciências Sociais. A paixão pela disciplina me conduziu, em 1994, ao mestrado em Antropologia Social da UFSC. Uma mudança (ou descoberta) inesperada do desejo (o meu) – que passo do estudo da música dos índios guarani mbyá de Ibirama, SC (tema trabalhado na graduação) para o estudo do sama (ritual girante envolvendo canto, dança, música e poesia) da ordem sufi mevlevi da Turquia –, entretanto, levou-me, no limite da queda de braços com meu então orientador (que não concordou com a minha mudança de tema), a migrar do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) para o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFSC. Assumiu a orientação da pesquisa o professor Fernando Dias de Ávila Pires, que não era antropólogo, mas biólogo da Fiocruz, em Colaboração com a UFSC). Após três meses de trabalho de campo em Istanbul e Konya, na Turquia, nos meses de março, abril e maio de 1996, somados ao tempo de escrita, defendi finalmente, em 1997, a dissertação, intitulada Entre o Camelo e o Leão: a dialética do giro dervixe.] Mesmo ano em que Felipe defendeu o TCC.

Dois anos depois, em 1999 [ano em que viajei para a Inglaterra para cursar o doutorado em Dance Studies], Felipe ingressa, encorajado pelo professor Arno Voegel, no antigo Programa de Pós-graduação em Antropologia e Ciência Política (PPGACP) da Universidade Federal Fluminense (UFF), levando o tema – a Festa do Divino – para o mestrado. Sobre sua transição da Comunicação para a Antropologia, narrou o próprio Felipe Berocan, em entrevista a mim concedida, em agosto de 2018, via *whatsapp*:

[...] tanto o Arno Voegel, que me fez o convite, quanto seu parceiro de pesquisa, Marco Antônio da Silva Mello, que se tornou meu orientador, atuavam nessa linha de pesquisa [ritual e simbolismo], e foi aí que eu tomei contato com os primeiros trabalhos antropológicos sobre ritual, performance, drama e sobre dimensões estéticas do ritual como a dança. [...] eles haviam escrito, os três colegas [Marco Antônio Mello, Arno e José Flávio Pessoa de Barros], um livro que marcou profundamente a minha formação – Galinha d'Angola: iniciação e identidade nos cultos afro-brasileiros – em que há toda uma descrição e uma análise muito interessante do Xirê, que é justamente a Dança dos Orixás, no Candomblé. Essa leitura me fez pensar que eu poderia fazer algo nesse sentido, voltado para a Folia

do Divino, que é a parte inicial da Festa do Divino, em Pirenópolis, que acontece no meio rural, e que envolve também duas danças importantes, que são o Xá e o Catira. Foi no antigo PPGACP, durante o meu mestrado, [...] que eu tive contato com autores importantes desse campo de estudos [ritual e simbolismo], sobretudo a literatura de Victor Turner, que considero a mais importante para a minha formação antropológica, sobretudo porque li várias vezes, vários de seus trabalhos, e onde aparece toda a discussão sobre ritual, performance, drama social e todos esses conceitos que eu utilizei para a minha dissertação de mestrado e para a compreensão desse ritual de convocação da Festa, que acontece na cidade, que são as folias no meio rural, em Pirenópolis. Também foi nessa época que eu li outros autores da chamada Escola de Manchester, como Clyde Mitchell, com *Kalela Dance*, e Max Gluckman, e foi uma formação muito importante para que eu efetivamente me tornasse antropólogo e aderisse às perspectivas antropológicas [...] (VEIGA, 2018).

Felipe Berocan Veiga defende sua dissertação de mestrado, *A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás: Polaridades Simbólicas em Torno de um Rito*, em 2002. Entre o término do Mestrado (em 2002) e o início do doutorado (em 2006), Felipe passa a integrar (em 2004) o Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro), coordenado pelo professor Marco Antônio da Silva Mello (UFRJ), mesmo ano que ingressou na Universidade Cândido Mendes, onde trabalharia até 2010.

Sua intenção, ao ingressar no doutorado não era, ainda, estudar a Gafieira. Felipe pretendia continuar os estudos sobre Pirenópolis, não mais na dimensão da Festa do Divino, mas sobre o cotidiano da cidade, envolvendo as famílias, a política e os problemas relacionados à expansão da área urbana, advindos do turismo e da visitação das pessoas de Brasília e de outras cidades. Foi com esse Projeto que ingressou no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da UFF, mas ainda estava em dúvida sobre o que estudar – se deveria voltar para Goiás para fazer campo ou iniciar uma nova pesquisa sistemática no Rio de Janeiro:

Foi nesse momento de certa indefinição que aconteceu aquilo que Robert King Merton chamou de serendipitidade (serendipty), o acaso feliz, o acaso frutífero que acontece durante uma pesquisa e que muda radicalmente o curso dessa pesquisa. Eu era professor da Universidade Cândido Mendes quando fui procurado por uma aluna, dizendo que havia um dono de um negócio na Praca Tiradentes, que era um espanhol, dono da Gafieira Estudantina, que precisava de um professor, [...] de alguém que ajudasse ele a reconstituir a história da casa, cujo futuro era incerto e ameaçado de despejo pelos proprietários desse imóvel. Esses proprietários, uma irmandade religiosa, a Irmandade da Ordem Terceira do Carmo, já havia entregue uma ação de despejo a esse negócio, que era um negócio considerado o mais tradicional da dança social do Rio de Janeiro. E foi aí que eu vi que eu tinha diante de mim um tema fantástico, inédito, interessante, fácil de fazer, do ponto de vista do deslocamento, porque eu ia a pé, do meu trabalho até a Gafieira, depois das minhas aulas, na Universidade Cândido Mendes, então eu podia, rapidamente, ir a campo, não havia tantas dificuldades e... me apaixonei pelo tema, me apaixonei pelo lugar, e aí também encontrei o incentivo do meu orientador, que já havia tentado incentivar outras pessoas a estudarem a dança de salão no Rio de Janeiro. E isso tudo foi fundamental também porque integro o Laboratório coordenado pelo professor Mello, que é o Laboratório de Etnografia Metropolitana, e esse tema então iria me conduzir ao

centro da cidade, ao centro histórico do Rio, e a uma série de questões envolvendo transformações urbanas que afetavam esse circuito da dança de salão na cidade (VEIGA, 2018).

Após 5 (cinco) anos de pesquisa (2006-2011), Felipe defende, finalmente, sua Tese de doutorado, intitulada *O Ambiente Exige Respeito: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina*, emendando com dois Pós-Doutorados seguidos em Antropologia: um em 2011 mesmo, outro de 2013 a 2015. No ano de 2015, passa a integrar o quadro de professores efetivos do Departamento de Antropologia – GAP e no ano seguinte, em 2017, o Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O Pioneirismo da Bahia: segunda geração

por Giselle Guilhon

Suzana Maria Coelho Martins (Escola de Dança/UFBA) – Dança dos Orixás

Conheci Suzana Martins em 2002, no contexto da disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, que ela ministrava, em parceria com Antônia Pereira, no Programa de Pósgraduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde fiz o doutorado (2002-2006). Meu contato com Suzana se restringiu, à época, ao âmbito da disciplina. Vários anos depois, ao navegar pelo site do PPGAC, descubro que uma das linhas de pesquisa de Suzana é, justamente, a Antropologia da Dança. Guardei essa informação para o dia que dela precisasse, ou seja, quando a necessidade de contar a história da Antropologia da Dança no Brasil se fizesse, como agora, presente.

Suzana Martins é uma das poucas pessoas, de sua geração, no Brasil, com graduação, mestrado e doutorado em Dança. Dançarina Profissional (1969-1972) e Licenciada em Dança (1969-1973), Suzana representa, pelos meus cálculos, a quarta turma do primeiro curso de graduação em Dança da Bahia, e também do Brasil. Fundada em Salvador em 1956, numa época em que pouco ou quase nada se falava sobre formação acadêmica em Dança, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) representa o marco zero da história das graduações em Dança no país.

Ao término de sua graduação, cursada em plena ditadura militar, Suzana passa a fazer parte (via concurso público), em 1974, do corpo docente da Escola de Dança da UFBA. Quatro anos depois, viaja para os Estados Unidos da América para realizar (com bolsa CAPES) um mestrado em Dança na Educação (1978-1980) na Temple University, situada na Filadélfia, estado da Pensilvânia. Defende sua Dissertação, intitulada *A*

Program for Especial Methodology of Dance, em 1980, obtendo grau de Mestre. Regressa ao Brasil e, oito anos mais tarde, viaja novamente para os Estados Unidos, desta vez para cursar (também com bolsa CAPES), na mesma Temple University, o doutorado em Dança na Educação (1988-1995).

Suzana pretendia, no início do doutorado, conforme declarou recentemente, em texto autoetnográfico, que me enviou para compor o volume V da Coleção Antropologia da Dança, dar continuidade à pesquisa em Dança e Educação que havia começado no mestrado, objetivando "averiguar e reformular procedimentos metodológicos específicos para o ensino da dança nas universidades". No decorrer do doutorado, entretanto, já no segundo semestre, os ventos começaram a soprar em outra direção:

Durante o segundo semestre do curso frequentei a disciplina Black Performance from Africa to the New World, ministrada por minha orientadora [Brenda Dixon Gottschild]. Uma das atividades extraclasses [da disciplina] foi participar de um congresso internacional, na cidade de Washington D. C.. Fiquei impactada com a apresentação do antropólogo norte-americano Robert F. Thompson, que apresentou uma comunicação oral, na qual fazia uma análise comparativa entre o jogo da Capoeira realizada em Angola, África, e o jogo da Capoeira realizada na cidade de Salvador, Bahia, Brasil. Ao lado da exposição teórica o capoeirista baiano Jelon Vieira, fundador da Capoeira Foundation, residente na cidade de Nova York, exibia movimentos corporais da Capoeira Angola e da Capoeira Regional. Fiquei contemplando a apresentação e tive um insight que me levou a refletir sobre o meu próprio objeto de pesquisa. Retornamos para o hotel, mas eu não parava de pensar na apresentação e foi aí que resolvi mudar a natureza do meu objeto de pesquisa, pois algo dentro de mim dizia que eu deveria valorizar a minha própria cultura africana brasileira da Bahia. Daí emergiu [meu novo] objeto de estudo: a dança étnica dos orixás (MARTINS, 2018).

Nascia o novo objeto de pesquisa de Suzana! Mas como "seria impossível estudar e pesquisar todo o panteão dos orixás" em quatro anos de doutorado, Suzana decidiu de comum acordo com sua orientadora, recortar o projeto, focando a pesquisa em apenas um orixá. Como já tinha dançado em diversos espetáculos do Grupo Folclórico Olodumaré – conhecido, hoje, na Europa, como Brazil Tropical –, assim como participado, nos anos 1970, de outros grupos de dança de Salvador, Suzana possuía certa familiaridade com a dança dos orixás: "eu tinha experiências práticas da dança, embora eu nem soubesse o que significavam aqueles gestos e movimentos":

Diante disso, escolhi o orixá Yemanjá Ogunté. Foram duas as razões que me instigaram a pesquisar esse orixá. Primeiro, por ser um orixá que possui em seu arquétipo dois aspectos associados à natureza: o elemento água e o elemento terra, pois se relaciona com o orixá Ogum. O corpo de Yemanjá Ogunté em movimento, unido aos sons altos e fortes dos atabaques, criando dinâmicas de contraste na composição coreográfica e musical, aliados às cores brilhantes de sua vestimenta litúrgica e a seus atributos simbólicos, bem como ao cheiro de alfazema no ar, entre outros fatores, me motivaram a mergulhar nesse universo. Na análise e descrição criei um texto, a partir dos movimentos, gestos, ritmos e seus vários níveis de

contexto (arquetípico, mitológico, cultural e religioso). A segunda razão foi uma leitura de búzios feita pela Ialorixá mãe Nini, do Candomblé Ilê Axé Jagun, em que me disse que Yemanjá Ogunté é o orixá que rege a minha cabeça, o meu intelecto (MARTINS, 2018).

Suzana tentou convencer sua orientadora de que não seria preciso realizar pesquisa de campo, uma vez que "já possuía os movimentos e gestos dos orixás gravados em sua memória corporal". Brenda, segundo Suzana, reagiu negativamente e "de forma até autoritária", ressaltando que o trabalho de campo (observação *in loco*) era de fundamental importância para o êxito de sua pesquisa. "Ela estava absolutamente correta", reconheceria Suzana mais tarde:

A pesquisa se torna relevante e contextualizada de modo satisfatório quando a artista/pesquisadora compreende que as sutilezas das ações e atitudes do grupo social escolhido não estão descritas nos livros, principalmente, temas relacionados à cultura e à religião do Candomblé. É [condição] sine qua non a realização da pesquisa de campo, combinada com outros métodos e técnicas de pesquisa qualitative (MARTINS, 2018).

A fim de compreender melhor os procedimentos metodológicos a serem adotados em sua nova pesquisa – que envolvia aspectos não apenas artísticos, mas também étnicos, culturais e religiosos – Suzana cursou, por dois semestres consecutivos, a disciplina *Cultural Anthropology Studies*: "nesse trajeto descobri que os teóricos da Antropologia da Dança – André Le Breton, Anya Peterson Royce, Judith Lynne Hanna, entre outros – eram os mais indicados e os que melhor se adequavam ao meu objeto de estudo".

Em seus primeiros contatos com os estudos etnográficos, Suzana compreendeu "que para analisar, descrever e interpretar o corpo divinizado [pelo orixá], em seus vários níveis de significação, era necessário compreender o corpo em movimento (como meio de comunicação religiosa), assim como identificar os elementos étnicos, estéticos e culturais que permeavam as ações (rituais e festas públicas) e as atividades cotidianas da casa (o terreiro):

Apliquei outros métodos e técnicas de observação *in loco*, tais como análise da performance; entrevistas formais e informais com artistas da dança, envolvidos no Candomblé – ogãs e equedes – e outros religiosos da casa, como alabês [líderes da orquestra de atabaques e outros instrumentos]; filmei e analisei os vídeos das festas; revisitei a literatura e usei a minha própria memória corporal para analisar sequências de movimentos e gestos de Yemanjá Ogunté.

Após quatro anos de curso, um de trabalho de campo e mais um ano redigindo a monografia, Suzana defendeu finalmente, em 1995, sua tese, intitulada *A Study of the Dance of Yemanjá in the ritual ceremonies of Candomblé of Bahia*, retornando em

seguida ao Brasil. Dois anos depois, em 1997, recebe um convite de Armindo Bião, que viria a ser meu orientador de doutorado, para participar da equipe de criação e implantação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, junto a outros professores de Dança e de Teatro. No PPGAC, inseriu-se na linha de pesquisa Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea, iniciando um novo ciclo de atividades profissionais: "os horizontes se ampliaram, as fronteiras se afrouxaram e a produção de conhecimentos e troca de saberes se avolumaram, dentro e fora do Brasil".

Em 2008, Suzana Martins publica o livro *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, fruto de sua tese de doutorado, através do edital "Fomento à Cultura", do Governo do Estado da Bahia. Em 2012, viaja para a Polônia a fim de participar, na cidade de Cracóvia, do IV International Festival of Anthropology of Dance: creating the world through dance-genesis ibero-americana. Lá, proferiu a palestra intitulada "Candomblé a danced ritual: anthropological approach of a researcher" e ministrou um workshop de Samba de Roda para os participantes do Festival: "foi interessante observar os acadêmicos estrangeiros cantando (em português), requebrando e acompanhando o ritmo com palmas".

Não muito diferente do que aconteceu na Festa de Confraternização do 18th IUAES World Congress, realizada na quadra da Escola de Samba Consulado, na noite de quinta-feira, 19 de julho de 2018, em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Os Folcloristas e o Chão: primeira geração

por Maria Acselrad

Não há de ser à toa que os estudos antropológicos sobre dança surgem de forma dispersa e descontínua, no Brasil. Primeiro como tópico, aspecto de fenômenos sempre mais abrangentes, nos primórdios da antropologia brasileira, comprometida com uma visão totalizante dos povos e comunidades que etnografava. Depois, compondo um panorama caleidoscópico, no caso dos projetos de mapeamento e constituição de acervo, influenciados por um espírito romântico e colecionista, assim como pelos ventos do movimento modernista e pela recente institucionalização do campo da antropologia nas universidades brasileiras. Somente muito mais tarde, a dança revela-se como objeto de estudo por excelência, do qual viriam a emergir teorias etnográficas e sobre os quais o próprio método antropológico passaria a ser repensado, de modo a adequar-se às necessidades de um objeto dançante.

Para além do fato de sua entrada no mundo acadêmico ser relativamente recente – o primeiro curso universitário de dança, como vimos anteriormente, é da década de 50 e os mais de trinta cursos atualmente em funcionamento (VIEIRA, 2015) foram criados dos anos 80 para cá –, pairou por muito tempo sobre a dança a sombra de sua dimensão indizível. Seja por sua efemeridade, impermanência no tempo e no espaço, seja pela limitação de nossa linguagem escrita, sempre aquém das qualidades moventes que caracterizam a complexidade da experiência coreográfica.

Mas o que nos cabe aqui para concluir este artigo é referenciar, além de reverenciar, algumas iniciativas pioneiras que, embora não se considerassem à época, práticas de pesquisa exatamente antropológicas voltadas para a dança, flertaram intimamente com esta abordagem disciplinar e aqui, em nossa ilusão biográfica, atuam como bases para esta genealogia do que teria sido uma primeira geração de pesquisadores. Apontando direções, problematizando conceitos, revelando futuras conexões, este foi o chão sobre o qual demos os nossos primeiros passos. Para isso, é mais do que necessário destacar a importância da produção intelectual dos folcloristas. Ainda que fortemente comprometidos com o projeto de construção de uma identidade nacional, o fizeram de modo a serem os primeiros responsáveis por formular um discurso sistemático sobre a cultura popular, vindo com isso a abrir os caminhos para se pensar a dança, fora de padrões hegemônicos e integrada a outros fatores sociais.

O processo de valorização da cultura popular teve seu início no século XIX, na Europa, com o movimento romântico que identificava nas expressões populares aspectos relacionados ao exotismo, ao purismo e ao primitivismo, o que em meio a um processo de urbanização e industrialização, indicava que o elogio do popular poderia revelar vestígios da memória de uma civilização em vias de desaparecimento ou algo do que ela um dia teria sido de forma homogênea (BURKE, 1989).

Um marco temporal relevante nesse campo de estudos é a criação, pelo etnólogo inglês William John Thoms, do neologismo anglo-saxão *folk-lore*, em 1845. Adotado pela maioria das línguas europeias para definir seu objeto, esse termo vinha em substituição a outros — "antiguidades populares" e "literatura popular" — que designavam a prática comum, na Europa desde o século XV, de recolher as tradições preservadas pela transmissão oral entre os camponeses, identificando nelas uma sabedoria incomum (VILHENA, 1997). Desta forma, a tradição oral era descoberta pelos intelectuais da época como uma via de acesso direto às características originais da nação.

No Brasil, o projeto fundador de uma nação brasileira, buscando a solução para o problema do "atraso", amparado por uma perspectiva evolucionista, relacionou cultura

popular e identidade nacional, fazendo emergir uma supervalorização de aspectos regionais e exóticos como um meio de afirmação nacional e justificação ideológica para um otimismo social (CÂNDIDO, 1973), amenizando a crise que as disputas entre centro e periferia refletiam também para dentro do país. Nesse contexto, ainda segundo Cândido, o orgulho da miscigenação como resultado do processo de formação da cultura brasileira surge como ideia síntese, enaltecedora de um espírito harmônico de convivência entre os povos, distante dos conflitos enfrentados por esses atores envolvidos em condições históricas, sociais, políticas e econômicas desiguais.

Sob a designação de folclore, nessa época, por alguns considerado um ramo da Antropologia Cultural, incluíam-se versos, contos, lendas, melodias, costumes e crenças. Mas vale destacar que os folguedos¹ e, portanto, suas danças só viriam a integrar o conceito de folclore muito mais tarde, já nos anos 50, possivelmente em consequência do argumento acima mencionado sobre seu aspecto inapreensível.

A experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, idealizada por Mário de Andrade, à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938), no entanto, representa um primeiro esforço em direção ao mapeamento das culturas populares, constituindo um acervo etnográfico de valor inestimável sobre nossas danças.

Percorrendo boa parte dos estados do Nordeste, com o objetivo de fotografar, filmar e gravar manifestações da cultura popular e tradicional, a fim de "mostrar o Brasil aos brasileiros" (CARLINI, 1994), a Missão reuniu mais de mil melodias e fotografias, além de centenas de objetos e alguns filmes de expressões como Coco, Bumba-Meu-Boi, Cabocolinho, Reisado, Rojão, Forró, Cantos de Trabalho, Torés, entre outras manifestações culturais.

Graças a alguns desses registros audiovisuais, produzidos pela Missão, e das cadernetas de campo que o acompanhavam, é que temos acesso, hoje, por exemplo, a uma "análise coreográfica do Catimbó de João Pessoa", desenvolvida por Luís Saia, chefe da Missão, e compilada por Oneyda Alvarenga no volume III, dedicado ao Catimbó, dos Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, publicados em 1949.

Ali, a partir de uma *sessão de mesa* conduzida por Luis Gonzaga Ângelo e sua esposa Sebastiana Maria Ângelo, são descritas a posição dos dançantes em torno da mesa; os movimentos do tronco em círculos daqueles que compunham a roda; as batidas de pé

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

Em 1953, por ocasião do II Congresso Brasileiro de Folclore, adota-se a denominação *folguedo* para as expressões coreográficas com presença de entrecho dramático, ainda que com motivações, objetivos e significados variados. Embora considerada por alguns folcloristas como imprópria por generalizar o sentido do lazer, veio uniformizar o uso de categorias, tais como bailados, danças dramáticas, espetáculos populares, entre outras (BENJAMIN, 1989).

no chão dando "impressão de bebedeira", e a queda de uma participante durante a sessão, que se caracterizava como de iniciação aos processos de cura, enquanto os demais participantes soltavam baforadas de cachimbo, faziam vibrar os maracás que tinham em mãos e estalavam flechas em sua direção.

Registro histórico de enorme importância, sobretudo se lembrarmos que neste período os cultos de matriz afro e ameríndia encontravam-se sob perseguição do estado – cuja política de racismo institucional mandava fechar casas de culto, apreender instrumentos musicais e demais objetos rituais, além de exigir licenças pesadas para que as brincadeiras populares pudessem circular pelas ruas – junto com os demais fonogramas, fotografias e vídeos. Atualmente, isso tudo se encontra reunido na Discoteca Oneyda Alvarenga e no Acervo Multimídia do Centro Cultural São Paulo, alimentando de referências – parte significativa das pesquisas desenvolvidas nesta área, até os nossos dias.

Ligada ao Departamento de Cultura também estava a Sociedade de Etnografia e Folclore (1935-1939), resultado de um curso de etnografia ministrado pela antropóloga Dina Lévi-Strauss, no período em que o casal Dina e Claude esteve no Brasil, colaborando com a criação do Departamento de Antropologia da USP. A Sociedade tinha como objetivo orientar, promover, incentivar, manter intercâmbio com outras instituições, além de realizar cursos, viagens de estudo e divulgação de trabalhos etnográficos (AZEVEDO, 2000).

Algumas pesquisas, financiadas pelo Departamento de Cultura, e ligadas à Sociedade, merecem destaque aqui. Em 1937, o maestro Camargo Guarnieri, a fim de participar do II Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, aproveita para registrar cantos e danças, inclusive do Candomblé baiano, para compor o acervo da Discoteca Pública Municipal. No mesmo ano, por ocasião do I Congresso Internacional de Folclore, realizado em Paris, é desenvolvida uma pesquisa no interior de São Paulo, abordando a relação entre proibição alimentar, danças populares e medicina popular. O resultado desta pesquisa que, de acordo com Azevedo (2000), pode ser considerado o primeiro ensaio brasileiro de cartografia folclórica, foi publicado nos Anais do congresso com o título "Études Cartographique des Tabous Alimentaires et des Danses Populaire".

Mas é somente com *Danças Dramáticas do Brasil*, publicado em 1959, por Oneyda Alvarenga, a partir das notas e artigos dispersos produzidos por Mário de Andrade, com base no material reunido por ele na viagem feita ao Nordeste, em 1929, que temos uma obra potencialmente seminal para os estudos de Antropologia da Dança no Brasil. Para além de uma compilação das jornadas, entrechos dramáticos, partituras,

descrição de personagens e referências a informantes ligados às Cheganças e Pastoris (Tomo 1), Congos, Maracatus e Cabocolinhos (Tomo 2), Bumba-Meu-Boi do Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará, Boi-Bumbá do Amazonas e as Congadas e Moçambiques de São Paulo (Tomo 3), o que temos ali é uma teoria sobre o surgimento dessas danças, suas principais características, além de algumas hipóteses sobre seus mecanismos de sobrevivência e transformação.

"Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças dramáticas" (ANDRADE, 1982, p. 23). Assim, Mário de Andrade dá início à sua obra. Mas o que vemos ao longo da introdução ao Tomo 1, para além desta correlação intrínseca e da aparente sobreposição da dança pela música, é a ênfase na importância de serem compreendidas tais danças, de acordo com seus sentidos e formas de organização, o que inclui: um fundo religioso comum, resultado do encontro de tradições pagãs e procissões cristãs, as embaixadas ou entrechos dramáticos mesclados de canto e dança, organizados em suíte, com forte interesse pelo cômico, presença de cortejos, relação com os brinquedos ibéricos populares e com o tema da luta pela vida, onde "o heroísmo, a coragem, os trabalhos cotidianos, a tradição profana, a pátria, a guerra, a história concorrem vastamente com toda a sua simbólica" (ANDRADE, 1982, p. 27).

Com relação ao conteúdo, Mário de Andrade dividiu as danças dramáticas entre Reisados – onde o tema da morte e da ressurreição da entidade principal do bailado predominaria como, por exemplo, "no Bumba-Meu-Boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados [...]" (1982, p. 25) – e Pastoris e Cheganças, que através da luta do bem contra o mal, articulariam "a noção de perigo e salvação" (1982, p. 25). Essa distinção provém, no entanto, muito possivelmente, daquela proposta por Sílvio Romero em *Cantos Populares do Brasil* (ROMERO, Tomo 1, [1894], 1954), em capítulo dedicado aos Bailes, Cheganças e Reisados. Salvo por Romero diferenciar as Cheganças dos Bailes Pastoris, estes que seriam dançados "por meninos de ambos os sexos, ou, raramente, por moços e moças, ainda na flor da idade, e das melhores famílias" (1954, p. 301).

A preocupação com o que viria a definir tais danças, no entanto, não se depreende de uma reflexão sobre como denominá-las. Afinal, "nunca houve um nome genérico designando englobadamente todas as nossas danças dramáticas. E as confusões de designação, mesmo entre os folcloristas, têm sido bem grandes. Mesmo alguns dos bailados jamais foram nomeados senão pelos seus nomes próprios" (ANDRADE, 1982, p. 33-34). Compreender os limites ou abrangência na utilização de certos conceitos

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

generalistas tais como dança, arte, estética, em contextos ditos não ocidentais, já tomou bastante tempo e até hoje ocupa lugar privilegiado nas discussões de antropólogos implicados no debate sobre sua possível transculturalidade, isto é, sobre a capacidade particular ou universal da apreciação qualitativa ligada, neste caso, aos sentidos².

A verdade é que esses sobrevoos panorâmicos e caleidoscópicos já apontavam para a necessidade de mergulhos etnográficos em águas cada vez mais profundas, como os trabalhos de Édson Carneiro em *Candomblés da Bahia* (1948), *Samba de Umbigada* (1961) e *Folguedos Tradicionais* (1974), Guerra Peixe em *Maracatus do Recife* (1955) e *Cabocolinhos do Recife* (1956), Théo Brandão em *O Reisado Alagoano* ([1953]; 2007), Katarina Real em *O Folclore no Carnaval do Recife* (1967), Roberto Benjamin em *Folguedos e Danças de Pernambuco* (1989). Mas dentre tantas obras que poderiam ser aqui mencionadas, chamamos atenção para três em particular: *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934* (1935), de Cecília Meirelles; *Folclore Nacional*, de Alceu Maynard de Araújo (1964); e a *História dos Nossos Gestos* (1976), de Luís da Câmara Cascudo.

No caso de *Batuque*, *Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934* ([1935], 2003) de Cecília Meirelles, resultante de uma exposição inaugurada em 1933, desta mais que reconhecida poetisa cuja participação no Movimento Folclórico talvez não seja equivalente, a publicação veio suprir a necessidade de "saber o nome certo das coisas", comprometida com "a paixão de transportar-se para o outro, exilar-se no outro, ver com os olhos dele para melhor apreendê-lo e com ele se relacionar" (MEIRELLES apud SOARES, 2003, p. 13).

Seus estudos de movimento revelam afinidade com o olhar etnográfico, influenciado pelas leituras de Marcel Mauss, vindo constituir-se mesmo como um dos primeiros "documentos de práticas e linguagens gestuais do samba e dos terreiros cariocas para as décadas de 20 e 30, se entendermos o corpo humano como um objeto de percepção, com qualidades significantes" (SOARES, 2003, p. 19).

Buscando definir e distinguir o samba, o batuque e a macumba, estes "restos de costumes diversos dos vários povos negros transplantados para o Brasil" (MEIRELLES, 2003), seus desenhos, acompanhados de legendas descritivas, trazem baianas, bambas e cabrochas gingando, golpeando, girando e produzindo ondulações do corpo, com ênfase

² Um dos exemplos desta discussão encontra-se em WEINER et ali. "Aesthetics is a cross-cultural category". In: INGOLD, Tim. (Ed.) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1996, p. 251-293 (Debate organizado na Universidade de Manchester, que contou com a participação de Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Coote e Peter Gow.)

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

nos quadris e gestos de braço que alternam suavidade e exaltação, numa explosão de cores, linhas, traços e texturas que por meio da aquarela, do nanquim, do grafite e do pastel expressam a dinâmica gestual de uma movimentação carregada de reverência e solenidade, elegância e sensualidade.

Em *Folclore Nacional*, de Alceu Maynard de Araújo, obra dividida em dois volumes, um dedicado às *Festas*, *Bailados*, *Mitos e Lendas* (Vol. 1), outro às *Danças*, *Recreação e Música* (Vol. 2), o autor faz amplo uso de descrições, fotografias, mapas, partituras, transcrições de versos e diálogos. Reconhecendo também o perigo das definições generalizantes e das classificações precipitadas, investe em métodos tais como o da cinegrafia, de modo a fazer, com base nesses registros, ilustrações figurativas, exemplificando gestos característicos, assim como diagramas de planta baixa, permitindo elaborar uma representação gráfica que facilitasse a visualização das danças por ele estudadas.

Assim, o autor passeia pelas origens, função social, localização geográfica, áreas de difusão, música, afinação de instrumentos e indumentária de danças como o Fandango, o Cururu, a Dança de São Gonçalo, o Cateretê, o Jongo, a Quadrilha, a Congada, a Marujada, os Cabocolinhos, os Lambe-Sujo, entre tantas outras. "Para nós a coreologia é uma ramo da antropologia, daí nosso interesse pelas danças folclóricas", diz Maynard de Araújo. E conclui sua introdução ao volume 2, citando o crítico de arte e coreólogo Nicanor Miranda: "No princípio, era o movimento" (ARAÚJO, 1964, p. 12).

Já em a *História dos Nossos Gestos* (1976), assim como Meirelles, influenciada por Marcel Mauss, e também por Lévy-Bruhl, Luís da Câmara Cascudo aposta na universalidade da linguagem gestual, segundo o autor, a primeira forma de comunicação humana. "Dedos e braços falaram milênios antes da voz. As áreas do entendimento mímico são infinitamente superiores às da comunicação verbal. A mímica não é complementar, mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gestos a palavra é precária e pobre para o entendimento temático" (CASCUDO, 1976, p. 6).

Ligados a uma ação ou intenção específica, ou ainda tendentes a uma abstração, os gestos estariam sempre atrelados a uma dimensão semântica, de expressão pessoal ou coletiva. Em diálogo com os trabalhos de Rossini Tavares de Lima em *Gestos Populares de São Paulo* (1953), e Veríssimo Melo em *Universalidade dos Gestos Populares* (1958), contando com referências de autores como Roquete Pinto em *Rondônia* (1917), o que veio a contribuir para as eventuais análises comparativas ali presentes, Cascudo identifica como um dos critérios mais comuns de organização dos gestos, o entendimento de suas intenções funcionais, comunicativas, normativas, devocionais.

Dentre os trezentos e trinta e três gestos descritos no livro figuram, por exemplo, o gesto de *bater o pé no chão*, considerado "sinônimo de dançar (...), a primeira figura coreográfica registrada no mundo. Documentam as pegadas na gruta de Tuc d'Audoubert (Ariège, França) e o desenho das mulheres bailarinas em Gogull, Lerida, Espanha, referentes ao Paleolítico e ao Epipaleolítico europeu" (1976, p. 21). Ali também encontramos o *gesto da umbigada*, de origem angolana: tendo viajado até o Zaire e passado pelo Congo, Moçambique e Portugal, ele é encontrado no Brasil, por Von Martius "em 1818 entre os Puris, explicável pela presença de escravos na convivência indígena" (1976, p. 29). Ou, ainda, a *pirueta da liberdade*, considerado um gesto milenar, mas cujos processos de ressignificação conservaram sua expressividade funcional, mesmo que apartada de um caráter cerimonial. O giro em torno de si mesmo "exibia o direito de escolher o rumo sem constrangimento". Era comum, que o senhor conduzisse o escravo à presença de um pretor onde se via "a menção do autodomínio materializar-se numa rápida sucessão de voltas, valendo a frase: 'Vou para onde quiser!'" (1976, p. 67), o que constituía-se como um dos processos de alforria na Roma antiga.

A essas obras e registros, todos eles iniciativas pioneiras do que hoje podemos chamar de uma Antropologia da Dança, somam-se muitos outros. O chão sobre o qual esse ramo da Antropologia deu seus primeiros passos no Brasil é um território de contornos sinuosos, nem sempre desenvolvido em linha reta, mas de larga e multifacetada abrangência, cuja memória há que se visitar muito mais vezes e com renovada curiosidade.

Nossa perspectiva genealógica não teve por objetivo realizar levantamento exaustivo de obras e autores, mas propor uma forma de olhar para esse campo. Dentre as tarefas do genealogista está a de assegurar o lugar da dispersão na ordem dos acontecimentos (FOUCAULT, 1979, p. 21). Por meio de uma cronologia reversa e nãolinear, que reconhece descontinuidades, períodos hiper-produtivos e giros conceituais, de um campo de estudos atravessado por diferentes áreas e abordagens, cujas zonas de fronteira nos parecem bem férteis, observamos os processos de emergência e desenvolvimento da produção antropológica em dança. Alguns aspectos dessa trajetória merecem aprofundamento, como por exemplo, o diálogo da produção antropológica brasileira com a europeia, norte e sul-americana. A dimensão encarnada dessa história, escrita na maioria das vezes por mulheres (CITRO, 2012), também sugere novas reaproximações entre pesquisadoras e danças estudadas e praticadas. A conexão dessa produção com áreas afins, como os Estudos da Performance, a Etnologia Ritual, a

Etnocenologia, e até mesmo com os Estudos em Dança pode, igualmente, vir a contribuir para problematizar antigas e novas relações.

O que consideramos importante ressaltar é que nestes tempos em que se queimam museus nacionais, tendo parte de nosso passado pulverizada³ e, consequentemente, nosso futuro incerto e por ora congelado⁴, as pesquisas sobre nossas danças convocam a firmeza de nossas pernas, a flexibilidade de nossos braços e a liberdade de nossas cabeças. Este artigo é nosso gesto, nosso grito: aqui se faz Antropologia da Dança!

Referências bibliográficas – com quem dançamos e pensamos

Antropologia [bibliografia estrangeira]

BATESON, Gregory. "Metalogues: Why a swan?" In: *Steps to an ecology of mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

BOAS, Franz. "Literatura, Música e Dança". In: *Arte Primitiva*. (Trad. Fábio Ribeiro) Petrópolis: Vozes, 2014. p. 288-327.

CITRO, Silvia. "Cuando escribimos y bailamos – genealogias y propuestas teóricometodológicas para una antropología de y desde las danzas". In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coords.). *Cuerpos en movimiento – antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 17-64.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. "A dança". [1928] In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.) *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 21-38.

FORTES, Meyer. "Festivais rituais e coesão social no interior da Costa do Ouro". In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.) *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 39-57.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

³ No dia 2 de setembro de 2018, assistimos à queima total do prédio e, consequentemente, do acervo do Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, num incêndio de gigantescas proporções, em que coleções de valor histórico inestimável, de povos e culturas já extintas foram completamente perdidas. Sem que as causas fossem esclarecidas, mesmo com um impacto de dimensão internacional, o descaso público das autoridades governamentais ficou evidenciado como uma tragédia mais do que anunciada, uma vez que os recorrentes cortes orçamentários e a falta de investimentos na instituição levaram-na a paralisar suas atividades inúmeras vezes, sem que suas reivindicações fossem atendidas.

⁴ Com o Golpe de Estado instituído pelo Congresso Nacional em agosto de 2016, que destituiu a presidenta Dilma Rousseff de suas atribuições e deu início a um conjunto de reformas trabalhistas e previdenciárias, foi instituída em 2017 a PEC 95, conhecida por PEC da Morte, uma emenda constitucional através da qual foram congelados, por vinte anos, os gastos públicos destinados à Saúde e à Educação. As consequências dessa medida e seus impactos nas futuras gerações são de uma gravidade cuja dimensão ainda não se pode precisamente avaliar.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. [1ª ed. 1890] Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

GELL, Alfred. "Style and meaning in Umeda dance". In: SPENCER, Paul. *Society and the dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

GLUCKMAN, Max. Essays in the ritual of social relations. Manchester University Press, 1962.

KUPER, Hilda. "Um ritual de realeza entre os suazi". In: CAVALCANTI, Maria Laura. (Org.). *Ritual e performance. 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 59-101.

MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In: *Sociologia e Antropologia*. vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MITCHELL, J. Clyde. *The Kalela Dance*. Rhodes Livingstone Paper 27. Manchester University Press, 1956.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. *The Andaman Islanders*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1948.

RANGER, Terence. Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970. London: Heinemann, 1975.

SPENCER, Paul (ed.). Society and the dance. Cambridge University Press, 1985.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Orgs.). *The anthropology of experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

TYLOR, Edward Burnett. "A linguagem gestual". [1865] Tradução: César Augusto de Assis Silva et all. *Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*. [On Line] v. 4, p. 1-15, 2009. [A partir da 2ª ed., de 1870.]

WILSON, Monica Hunter. "Ritual e simbolismo nyakyusa". In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). *Ritual e performance. 4 estudos clássicos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 103-121.

Etnomusicologia [brasileira e estrangeira]

BEAUDET, Jean-Michel. Com a participação de Jacky Pawe. *Dançaremos até o Amanhecer. Uma etnologia movimentada na Amazônia.* [Tradução: Leonardo Pires Rosse] São Paulo: EdUSP, 2017.

_____. "O laço: sobre uma dança Wayâpi do Alto Oiapoque". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I.* Florianópolis: Insular, 2013. p. 155-170.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

_____. "Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I.* Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86.

MENEZES BASTOS, Rafael José. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. (Coleção Brasil Plural) Florianópolis: Ed. A UFSC, 2013.

_____. A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

SANDRONI, Carlos. *Samba de roda no recôncavo baiano*. Brasília: Iphan/MinC, 2007. (Vol. 1)

_____. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (V. 1)

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. "John Blacking ou uma sociedade sonora e saudavelmente organizada", *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 191-200.

ZEMP, Hugo. "Para entrar na dança". Tradução: Maria Acselrad. In: CAMARGO, Giselle G.A. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Ed. Insular, 2013. p. 31-56.

Antropologia da Dança [europeia, norte-americana, sul-americana]

ASCHIERI, Patricia. "Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 75-104.

ASCHIERI, Patricia; CITRO, Silvia (Orgs.). *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

BUCKLAND, Theresa Jill. "Authenticity and cultural memory: the politics of embodiment". *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 1-16, 2001. USA: ICTM, 2001.

_____. "Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança". Tradução: Giselle G. A. Camargo. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Ed. Insular, 2013. p. 143-153.

GIURCHESCO, Anca. "The power of dance and its social and political uses". *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 109-122, 2001. USA: ICTM, 2001.

GRAU, Andrée. "Ritual and 'modernization': the Tiwi exemple". *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 73-82, 2001. USA: ICTM, 2001.

HANNA, Judith L. *Anthropology and the Dance*. CORD/Research Annual VI. Tamara Comstock (ed.) Tucson, The University of Arizona, 1970.

_____. "Movements toward understanding humans through the anthropological study of dance". *Current Anthropology*, v. 20, n. 2, p. 313-339, jun. 1979.

KAEPPLER, Adrienne. "A dança na perspectiva da Antropologia Social". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I.* Florianópolis: Insular, 2013. p. 97-121.

_____. "Dança e o conceito de estilo". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança I.* Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

KAEPPLER, Adrienne. "Structured movement systems in Tonga". In: SPENCER, Paul (Org.). *Society and the dance*. Cambridge University Press, 1985.

KEALIINOHOMOKU, Joann. "Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.

ROYCE, Anya Peterson. *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1977.

WULFF, Helena. "Expressão Etérea: paradoxos do ballet como cultura física globalizada". Tradução: Dóris Dornelles de Almeida. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018. p. 193-214.

YOUNGERMEN, Suzanne. "Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da *História Mundial da Dança* com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 57-74.

Antropologia da Dança (segunda geração) [bibliografia brasileira]

CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

_____. Ritual e Performance: 4 estudos clássicos. (Coleção Antropologia e Sociologia) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MARTINS, Suzana. A Study of the dance of Yemanjá in the ritual ceremonies of the candomblé of Bahia. (Tese de doutorado) Filadélfia, Pensilvânia: The Dance Department of Temple University, 1995.

MARTINS, Suzana. A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo. Salvador: EGABA, 2008.

MÜLLER, Regina Polo. "Performance e corpo em movimento no ritual indígena e nas Artes Cênicas". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 127-139.

_____. *A pintura do corpo e os ornamentos Xavante: arte visual e comunicação social.* (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social) Campinas: UniCamp, 1976.

MÜLLER, Regina Polo. *De como cinquenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena: os Asuriní do Xingu.* (Tese de Doutorado em Antropologia) São Paulo: USP, 1987.

Antropologia da Dança (terceira geração) [bibliografia brasileira]

Antropologia da Dança (terceira geração) [bibliografia brasheira]
ACSELRAD, Maria. Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro, RJ: PPGSA/UFRJ, 2002.
"Cavalo-Marinho: a dança das figuras. In: CAMARGO, Giselle G. A. Cadernos de Dança". <i>Revista de Estudos e Pesquisa em Antropologia da Dança e do Corpo</i> . Florianópolis: Mosaico, 2003. p. 35-41.
Seu Mestre Bonito d'aonde vem? Rodas, Pareias e Torés: a dança dos praiás Pankararu. (Monografia de Especialização) Recife, PE: UFPE, 2004.
Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.
"Dança, corpo e cultura: uma proposta de diálogo entre o ensino formal de dança na universidade e a transmissão de saberes nas danças populares e tradicionais". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). <i>Antropologia da Dança II</i> . Florianópolis: Insular, 2015. p. 287-302.
"Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). <i>Antropologia da Dança IV</i> . Florianópolis: Insular, 2018. p. 51-64.
BARROS, Líliam; AMARAL, Paulo Murilo (Orgs.). <i>Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia</i> – GPMIA, V. 2. Belém: Paka-Tatu, 2011.
BARROS, Líliam. "Corpo, dança e música no Alto Rio Negro". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). <i>Antropologia da Dança IV</i> . Florianópolis: Insular, 2017. p. 159-173.
CAMARGO, Giselle G. A. Música, identidade étnica, territorialidade: uma aproximação preliminar dos índios guarani de Ibirama, SC. (TCC em CSO) Florianópolis: UFSC, 1992.
Entre o camelo e o leão: a dialética do giro dervixe. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis, SC: PPGH/UFSC, 1997.
A. A arte secreta dos dervixes giradores: um estudo etnocenológico do sama Mevlevi. (Tese de Doutorado). Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2007.
Sama: etnografia de uma dança sufi. Florianópolis: Mosaico, 2002.
Mukahele: ritual dervixe Florianópolis: Insular 2010

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. Música e Cultura, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

______. (Org.). *Antropologia da Dança I [2013], II [2015], III [2015], IV [2018]*. Florianópolis: Insular, 2013, 2015, 2015, 2018.

CAROZZI, María Julia (Coord.). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad.* Buenos Aires: Gorla, 2011.

GONÇALVES, Renata S. Os ranchos pedem passagem. O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Secretaria das Culturas, 2007.

GONÇALVES, Renata de Sá; CAVALCANTI, Maria Laura (Orgs.). *Carnaval em Múltiplos Planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

GONÇALVES, Renata S. *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2010.

GONÇALVES, Renata S.; OSÓRIO, Patrícia Silva. "Dossiê: Antropologia da Dança. Apresentação". *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, Niterói, n. 33, p. 13-23, 2° Sem. 2012.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka. Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: EdUSP, 2009.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira; BATALHA, Socorro de Souza; FRAXE, Samya. "Para uma antropologia da dança na Amazônia". In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2017. p. 141-158.

VEIGA, Felipe Berocan. *A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás: Polaridades Simbólicas em Torno de um Rito*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro: PPGACP/UFF, 2002.

O Ambiente	Exige Respeito:	etnografia	urbana e	memória	social	da G	l afieira
Estudantina. (Tese de	Doutorado) Rio	de Janeiro:	PPGA/U	FF, 2011.			

A Dança das Regras: a invenção	o dos estatutos e c	o lugar do respe	eito nas gafieiras
cariocas. Antropolítica: Revista Contem	nporânea de Antro	opologia, v. 33,	p. 51-69, 2013.

_____. "Os ventos que vêm da Lapa: a dança social e a Praça Tiradentes como palco de transformações urbanas no centro carioca". In: MILLÁN, Maróa; BRITES, Walter (Orgs.). *Ciudades Vivas: Imaginaciones sobre el territorio.* 1ed. Posadas: UNaM; CONICET, 2014, v. 1. p. 158-192.

"Antropologia da Dança" (primeira geração) [bibliografia brasileira]

ALVARENGA, Oneyda. Catimbó. *Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro*. São Paulo, 1949.

ANDRADE, Mário. Danças Dramáticas do Brasil. 1º, 2º e 3º tomos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Vols. 1 e 2.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

AZEVEDO, José Eduardo. "Apresentação". In: *Acervo de Pesquisas folclóricas de Mário de Andrade 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Roberto. *Folguedos e Danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BRANDÃO, Théo. O Reisado Alagoano. Maceió: EDUFAL, 2007 [1953].

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800.* São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

CÂNDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". *Argumento – revista mensal de cultura*. Ano 1, n. 1, out. 1973. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1973.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá, que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.* (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

CARNEIRO, Edson de Souza. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Museu do Estado da Bahia, 1948.

CARNEIRO, Edson de Souza. Folguedos tradicionais. Conquista: Rio de Janeiro, 1974.

_____. Edson de Souza. *Samba da Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

MEIRELLES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo (1926-1934)*. São Paulo; Martins Fontes, 2003 [1935].

MOLINA, Alexandre José. (*Im*)pertinências curriculares nas licenciaturas em Dança no Brasil. (Dissertação de Mestrado.) Salvador: Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2008.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil. Tomo 1*, Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VIEIRA, Marcilio de Souza. "A dança em cena: reflexões para o ensino superior de dança". *Dança*, v. 4, n. 1 p. 25-33, jan./jun. 2015.

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