

Música e Cultura

VOLUME 5
2010



Associação Brasileira de
Etnomusicologia

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Vol. 5
2010

Editado por:

Deise Lucy Oliveira Montardo
Reginaldo Gil Braga

Vol. 5 - 2010

Carta dos editores 4

*Artigos:***Sentimentos Vividos: experiências com a música cabo- verdiana**

Juliana Braz Dias 5

Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis

Rodrigo Cantos Savelli Gomes, Acácio Tadeu Camargo Piedade 17

A presença da música sacra na vida cotidiana dos descendentes de ucranianos de Prudentópolis-PR

Paulo Renato Guérios 32

Tempos de abundância e escassez no alto sertão alagoano ou modos de ser e não ser Kalankó

Alexandre Herbetta 43

Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais

Tatyana de Alencar Jacques 53

Convivência em Conjuntos de Música: notas sobre análise de valores no trabalho de uma orquestra

José Alberto Salgado e Silva 64

Música Nativista e Imaginários Gauchescos: sobre cantar opinando

Fernanda Marcon 72

De Luta, Inspiração e Amor: a música no movimento dos trabalhadores rurais sem terra

Janaina Moscal 81

Resenha de Livro:

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. Inclui um CD.

Marília Stein 91

Carta dos Editores

Deise Lucy Oliveira Montardo

Reginaldo Gil Braga

Prezados leitores,

No volume 5 da revista *Música & Cultura* estamos dando continuidade a publicação dos trabalhos apresentados na VIII Reunião de Antropologia do Mercosul, realizada em Buenos Aires em 2009, a qual contemplou dois grupos de trabalho que discutiram pesquisas sobre música. Para este volume, selecionamos participantes do Grupo de Trabalho “Música, convivialidade, afetividade e ética”, coordenado por Sônia Regina Lourenço (UFSC e FCJ, Brasil), Irma Ruiz (UBA e CONICET, Argentina) e Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM, Brasil) assim como a resenha elaborada por Marília Stein.

Nossos agradecimentos especiais para aqueles que colaboraram para a edição deste número, e uma boa leitura.

Os Editores

Sentimentos Vividos: experiências com a música cabo-verdiana

Juliana Braz Dias¹

Resumo

Este trabalho é parte de um estudo etnográfico sobre as músicas populares do arquipélago de Cabo Verde. A investigação tem como objeto experiências concretas de defrontar-se com a música e os sentidos atribuídos a estas vivências pelos sujeitos envolvidos. Aborda não apenas o processo cognitivo de reflexão sobre a experiência, mas também a volição e a emoção envolvidas no ato, tomando o ser humano como sujeito que percebe, pensa, sente e deseja. O recorte recai, mais especificamente, sobre um estilo musical que, ao lado de outros tantos, compõe o rico repertório musical produzido pela sociedade cabo-verdiana: as *mornas*. Tal gênero musical é vivenciado em diversos espaços e situações. O foco da análise empreendida é um tipo de evento em especial, chamado de *tokatina* e caracterizado, entre outras coisas, por ser uma manifestação musical “espontânea”, fundada (ao menos idealmente) na vontade do sujeito. São reuniões que tomam lugar em bares ou nas ruas dos subúrbios dos aglomerados urbanos, onde o violão ganha destaque. Nesses eventos, a música é um meio de se divertir, colocando em relação pessoas de variadas idades, sobretudo homens. As *tokatinas* permitem uma vivência muito especial, capaz de gerar sentimentos e valores que são centrais para certas concepções de ser cabo-verdiano e, em particular, de ser um nativo da ilha de São Vicente. A carga emotiva de tais eventos e sua expressão pelos sujeitos envolvidos nos atos de música são tomadas neste trabalho como caminho privilegiado para a apreensão do sentido dessas experiências e de sua importância na construção de projetos de pertencimento.

Abstract

This article is part of an ethnographic study about popular music from the Cape Verde archipelago. The object of this investigation is the phenomenon of experiencing music and the meanings attributed to this experience by those involved in it. It approaches not only the cognitive process of reflection about the experience, but also the volition and emotions attached to it, considering the human being as a subject that perceives, thinks, feels, and desires. The focus is put more specifically on a particular musical genre, which, with many others, constitutes the rich musical repertoire produced by Cape Verdean society: the *mornas*. This musical genre is experienced in various places and circumstances. The analyses aims at one of these events in particular, the *tokatina*, which is known, among other things, for being a spontaneous musical performance, founded (at least ideally) on the subject's volition. The *tokatinas*, in which guitars are prominent, take place in bars or on the streets of poor urban districts. In these events, music is a means of entertainment, which brings together people of various age groups, especially men. The *tokatinas* allow for a very special experience, creating affects and values that are central to certain conceptions of being Cape Verdean, and, in particular, of being a native of São Vicente Island. The emotional charge of such events and its expression by the subjects involved are considered in this work as a privileged way towards the apprehension of the meaning of the phenomenon studied, and of its importance to the construction of projects of identity.

¹ Departamento de Antropologia da Universidade Nacional de Brasília.

Introdução

O arquipélago de Cabo Verde, pequeno país da costa oeste africana, tem encontrado em suas manifestações musicais um caminho para se fazer conhecido no mundo. São gêneros musicais diversos que ganham espaço em mercados discográficos especializados e conquistam público em vários países. Seja nos sensíveis versos de uma *morna*, seja no ritmo extasiante de um *funaná*, a música popular cabo-verdiana revela sua riqueza e sua capacidade de expressar as diversas facetas da cultura dessa sociedade crioula. *Morna* e *funaná* somam-se à *coladeira*, ao *batuku*, ao *finason*, e ao *kolá boi*, entre outros, formando uma mistura de sons muito especial, tomada pelos próprios cabo-verdianos como um dos principais símbolos dessa nação.

Este trabalho concentra sua atenção em um desses gêneros da música cabo-verdiana: as *mornas*. Tal estilo musical é usualmente apresentado como a expressão da alma do povo cabo-verdiano, fortalecendo em cada um dos ilhéus sentimentos de pertencimento a essa totalidade nacional. As *mornas* fazem parte de eventos muito distintos. Serenatas e bailes foram, no passado, as situações mais propícias para sua execução. Hoje a *morna* continua a ser tocada nas ruas e está também presente em bares e restaurantes com apresentações ao vivo. Pode eventualmente ser encontrada em festividades diversas, como aniversários, despedidas de emigrantes e no *guarda-cabeça*, realizado no sétimo dia após o nascimento de uma criança. É também tocada nos cortejos fúnebres, por uma pequena banda, e pode simplesmente ser escutada no rádio ou em discos, acompanhando as atividades do cotidiano.

A *morna* tem sido executada tradicionalmente por um conjunto de instrumentos de corda: violino, violão, cavaquinho e, mais raramente, a viola de dez cordas. Foram utilizados também nas *mornas* o banjo e a guitarra portuguesa, tendo, porém, já caído em desuso. O piano e o chocalho também podem aparecer na execução desse gênero musical e, eventualmente, observa-se o saxofone, o clarinete ou o trompete como instrumentos de solo, substituindo o violino. Tendo em vista os rumos tomados por esse gênero musical na atualidade, devem ser citados ainda os instrumentos elétricos, especialmente a guitarra, o baixo e os teclados, acompanhados da bateria. Desde os anos 60 do século passado, eles vêm substituindo em diversas ocasiões a formação acústica tradicional.

As letras das *mornas* são cantadas quase que exclusivamente na língua crioula. Seus textos abordam temas sentimentais como o amor, a emigração e o sofrimento envolvido na separação, a saudade, o apego à terra natal e o cruel destino de Cabo Verde e seu povo. Outro traço marcante desse gênero musical é o lirismo refinado de seus versos. Entre seus compositores de maior expressão estão grandes nomes da literatura erudita de Cabo Verde, como é o caso do poeta Eugénio Tavares, conhecido entre os críticos cabo-verdianos por sua aproximação estilística a Camões e João de Deus.

No presente trabalho, a *morna* é tomada a partir de um foco especial nos contextos de produção e consumo dessas músicas. A análise de suas letras, das mensagens que veicula, e o tratamento do aspecto propriamente musical dessas manifestações da cultura cabo-verdiana cedem lugar a uma preocupação específica com as experiências concretas de defrontar-se com a *morna* e os sentidos atribuídos a estas vivências pelos sujeitos envolvidos.

O conceito de “experiência” tal qual elaborado na hermenêutica de Dilthey (1976) tem sido apropriado por alguns antropólogos, enriquecendo a abordagem de fenômenos

sobre os quais a antropologia tradicionalmente tem-se debruçado, como ritos, performances e dramatizações (Turner, 1982; Turner e Bruner, 1986; Trajano Filho, 1984 e 1992). Segundo a elaboração de Dilthey, a experiência é aquilo que nos liga ao mundo e que confere sentido aos eventos com os quais nos defrontamos. Cada unidade de experiência apresenta-se plenamente estruturada, contendo certas relações formais passíveis de serem analisadas. A experiência não é somente um evento vivenciado; é também objeto de reflexão do próprio sujeito dessa vivência, quando ela então adquire sentido. E como uma unidade de sentido, cada experiência particular relaciona-se a outras, formando a totalidade da vida.

A fenomenologia de Alfred Shutz (1979) também aponta para a importância da reflexão na atribuição de sentido às experiências vividas. Vivendo imersos na *durée* (o fluxo contínuo de experiências indiferenciadas que se dissolvem umas nas outras), não podemos estabelecer fronteiras entre diversas fases do vivido. É no ato de reflexão sobre a experiência que podemos apreendê-la, distingui-la, relacioná-la a outras, enfim, atribuir significado a ela (Schutz, 1979: 62-63). Mas a reflexão à qual se refere Schutz atua exclusivamente no campo da cognição. Para o autor, os sentimentos e as afetações só podem ser vividos, nunca pensados. Não constituem, portanto, experiências imbuídas de significado. Já na abordagem de Dilthey, privilegiada neste trabalho, as unidades estruturadas da experiência não se encerram nas estruturas cognitivas. A experiência também contém emoção e volição, que segundo Dilthey são passíveis de apreensão. E é justamente a possibilidade de apreender a vontade, os desejos e a afetividade que leva Turner (1982) a apropriar-se do conceito elaborado por Dilthey na constituição de uma antropologia baseada na experiência humana. O conceito elaborado por Dilthey aponta para uma noção de experiência que só se completa com sua expressão. Ao ser comunicada a outros, a experiência do indivíduo ganha sentido e torna-se pública, passando a fazer parte do conjunto que conforma a cultura. E através das diversas formas de expressão – performances, idéias, representações, narrativas, obras de arte podemos transcender a experiência individual, interpretando-a como um atributo cultural.

As experiências vividas com as *mornas* em atos de sociabilidade conformam, portanto, o foco do presente trabalho. A música é analisada como parte de uma totalidade, que inclui os sujeitos que vivenciam essa experiência, o contexto em que ela se dá e o canal de transmissão. Trato aqui do que Trajano Filho (1984: 304) chama de “ato de música”. Assim como o ato de fala, trabalhado por Austin (1997), o ato de música diz respeito à prática humana. Ele remete à totalidade da experiência concreta de defrontar-se com a música, experiência esta capaz de revelar o sentido mais autêntico de uma manifestação musical.

Para tanto, fundamento a discussão em investigação realizada em Cabo Verde, na Ilha de São Vicente (Cidade do Mindelo). Ao longo do trabalho de campo, acompanhei diversos tipos de atos de sociabilidade que tinham a *morna* como um de seus elementos centrais. Concentro a presente análise em um desses “eventos de *morna*”, denominados *tokatinas*. Descrevo, a seguir, duas *tokatinas* que tiveram lugar nos subúrbios do Mindelo.

Duas tokatinas

O Lombo é um bairro próximo do centro da cidade do Mindelo, existente desde os anos de prosperidade da Ilha de São Vicente, quando era intenso o movimento em torno do Porto Grande. O bairro ficou conhecido pelos seus movimentados botequins. Os marítimos de passagem pela ilha, especialmente os estrangeiros, injetavam dinheiro e ânimo naquele ambiente boêmio e musicalmente fértil. Hoje, uma rotina bem mais pacata soma-se à lembrança dos velhos tempos. Mas um ou outro botequim ainda preserva alguns daqueles hábitos. Localizado em uma das ruelas do Lombo está um pequeno bar e restaurante. Durante o almoço, vende refeições a baixos preços para trabalhadores. À noite, uma clientela majoritariamente masculina preenche cada canto do estabelecimento, no balcão ou nas poucas cadeiras e mesas espalhadas pelo salão. O consumo de bebidas predomina nesse horário.

Na parede ao fundo do bar, em um pequeno vão, dois violões recostados esperam por mãos dispostas a lhes darem vida. No estabelecimento não há músicos contratados para o entretenimento da clientela, mas os violões estão à disposição dos freqüentadores que tenham capacidade e vontade de tocá-los.

Numa noite de domingo, fui até o bar, que estava lotado. Muitas pessoas, principalmente homens, de várias idades, bebiam e conversavam em voz alta. A princípio, ninguém parecia inclinado a enfrentar os violões. No aparelho de som, um disco do cantor brasileiro Leonardo embalava a noite. Junto à porta do bar, um senhor já bem idoso e bastante embriagado contava histórias de sua juventude, quando era marítimo e rodava o mundo, de porto em porto. Ninguém prestava muita atenção em suas narrativas, apenas rindo e zombando do velho embriagado. Foi então que um rapaz tomou um dos violões em suas mãos. Porém, apenas se distraiu por alguns minutos, dedilhando o instrumento e treinando alguns acordes, sem executar nenhuma canção em particular. Depois colocou o violão novamente em seu lugar e voltou a conversar com seus amigos.

Eram poucas as mulheres presentes no bar. Havia uma garçonete, três mulheres da família de proprietários e uma senhora amiga da família. Esta última, conhecida como Tanha, trabalha como enfermeira. Nunca se casou nem teve filhos. Freqüenta o estabelecimento com regularidade.

Eu procurei sentar-me junto a uma das proprietárias, Belita. Aos 23 anos, ela é uma moça irrequieta. Durante toda a noite passava de um lugar a outro, entre nossa mesa e o balcão, oferecendo ajuda às outras mulheres que cuidavam do funcionamento do bar. E mesmo nessa correria, trazia sempre na mão um copo de *pontxe* (bebida feita de aguardente e mel de engenho). Em um dos momentos em que ela deixou nossa mesa, um homem aproveitou para sentar ao meu lado e iniciar uma conversa. Contou que era marítimo e que já esteve no Brasil, no porto de Santos. Em pouco tempo, o tom galanteador de suas palavras converteu-se em um conselho. Disse que, apesar de ele próprio freqüentar esse tipo de lugar, via que não era ambiente para mim. Afirmava isso de forma contundente, embora não soubesse sobre mim nada além de minhas características imediatamente observáveis. E deu prosseguimento aos seus conselhos. Olhando discretamente para Belita, falou que eu não deveria andar com aquele tipo de menina. Ao contrário de mim, ela pertencia àquele espaço e era identificada com aquele ambiente. E a facilidade com que circulava entre uma mesa e outra no bar contrastava

radicalmente com as barreiras que eram construídas ao meu redor, contribuindo para meu sentimento de isolamento.

A conversa foi rápida porque logo teve início uma movimentação diferente no bar. Alguém pegou o violão. Era Zeca, um homem de 35 anos de idade, que trabalha no comércio durante o dia e, à noite, faz apresentações em dois prestigiados restaurantes que organizam “noites cabo-verdianas”. Ele já estava no bar havia algum tempo, mas só agora tomava em suas mãos o violão. Sem que fosse necessário pedir silêncio, as conversas diminuíram e alguém desligou o aparelho de som. Zeca ficou sentado em um banco junto ao balcão. Estava de costas para grande parte dos presentes, parecendo tocar para si próprio, ignorando a atenção dos demais. Executou algumas *mornas* e, ao final de cada uma delas, era aplaudido por todos.

Em determinado momento, Belita voltou para nossa mesa, envaidecida, pedindo silêncio porque Zeca ia fazer uma serenata para ela, já que era seu aniversário. O que se passou depois disso foi bem diferente do que tradicionalmente chamam de serenata, com os tocadores andando pelas ruas ou se apresentando debaixo da janela da pessoa homenageada. Zeca continuou sentado junto ao balcão, tocando da mesma maneira como antes. Além disso, não fez nenhuma referência especial ao aniversário de Belita e manteve-se de costas para ela. Mas Belita, antes tão irrequieta, nesse instante se concentrou, assistindo a tudo atentamente de sua mesa e recebendo as canções como se fossem interpretadas para ela própria. Zeca começou a tocar a comovente *morna* intitulada “*Lua nha testemunha*”, que trata do sofrimento do amante que se sente sozinho, distante de sua amada. Belita virou-se para mim e disse que aquela música a deixava muito triste, porque foi tocada também na despedida do seu namorado, quando ele partiu para a Holanda. Enquanto contava sua história e relembrava o rapaz, Belita deixou correr algumas lágrimas. Sem sentir necessidade de disfarçar o acontecido, muito ao contrário, manteve o rosto levantado, com as lágrimas que corriam. Deixava bem evidente sua tristeza e saudade ao pensar no namorado distante.

Zeca tocava outra *morna* quando Tanha resolveu também participar da *tokatina*. No meio da canção, ela soltou sua bela e afinada voz. Ainda cantando, levantou-se e caminhou até bem perto de Zeca, onde permaneceu, de pé. Todos aplaudiram muito. Após cantar algumas músicas, Tanha voltou à sua mesa e, dessa vez, foi um senhor que começou a cantar, repetindo os mesmos passos da primeira. Mas Zeca continuava discreto, de costas para boa parte das pessoas que o ouviam e aplaudiam. E não ficou ali por muito tempo. Quando parou de tocar, colocou o violão de volta no seu lugar e deixou o bar.

O movimento de pessoas prosseguiu até mais tarde. Continuavam bebendo e conversando muito. Ninguém mais pegou o violão e as *mornas* foram substituídas por um disco brasileiro. Era a trilha sonora da novela “O Clone”, grande sucesso entre o público cabo-verdiano. Suas canções penetravam agora o ambiente do bar, compondo o repertório do restante da noite.

O segundo caso descrito se passa no bairro da Ribeira Bote. Incluída oficialmente dentro dos limites da Cidade do Mindelo em 1925, a Ribeira Bote sempre foi alvo de problemas sanitários e urbanísticos. A partir da década de 1940, quando Cabo Verde sofreu os efeitos do pós-guerra e as dramáticas conseqüências da seca que recorrentemente afetava as ilhas, São Vicente viveu um período de explosão demográfica, produto da migração interna. O bairro da Ribeira Bote cresceu rápida e desordenadamente. Na década de 1960, surgiu no seu interior uma zona muito pobre e

de alta densidade demográfica, conhecida como “Ilha da Madeira”, assim denominada por causa dos barracos que a constituem, feitos em madeira e lata. E a imagem construída sobre o bairro atualmente é muito negativa, associada às idéias de perigo e delito. Apesar de tudo, minha experiência na Ribeira Bote foi sempre bastante tranqüila.

Caminhando pelo bairro nas tardes de verão, quando o calor expulsa as pessoas de casa e elas saem em busca de vento fresco, eu via muita gente pelas ruas, envolvidas em atividades diversas. Eram crianças brincando, mulheres lavando roupa, homens jogando, adolescentes e crianças arrumando os cabelos e pessoas de todas as idades simplesmente conversando e sociabilizando, sentadas nas calçadas ou nas soleiras das casas. Vez por outra via entre essas pessoas um grupo reunido em torno de um ou mais violões, fazendo da música o seu meio de “*pasá sabe*”, isto é, de se divertir. Sentados também nas calçadas, em geral na frente de algum botequim, eles se entregavam a algumas horas de muita música cabo-verdiana.

Assim como as sessões de *morna* no bar do Lombo, a música pelas ruas da Ribeira Bote nunca é programada com antecedência, dependendo fundamentalmente da disposição dos tocadores. Num domingo, a luz do dia já começava a escassear quando eu passei pelo bairro e me deparei com um grupo reunido em uma esquina, envolvido pela música. Era um grupo grande, com aproximadamente 15 homens e nenhuma mulher. Alguns estavam sentados na calçada e outros em pé, tocando, cantando ou apenas ouvindo *mornas*. Cheguei um pouco mais perto e reconheci um dos tocadores. Lela, a quem eu já conhecia de outras *tokatinas* no bairro, facilitou minha aproximação ao grupo.

Havia dois violões na roda, além de um chocalho. Rapidamente fui introduzida aos tocadores. Lela tocava um dos violões e era acompanhado por Tói, um homem em torno dos 50 anos de idade, que trabalha em uma marcenaria. Chico tocava o chocalho que ele mesmo construiu. Este aparentava ser o mais velho integrante do grupo. Contou que acabava de chegar do Monte Verde, uma localidade no interior da ilha, voltando do trabalho. Quando caminhava em direção à sua casa, encontrou os amigos, que insistiram para que pegasse o chocalho e tocasse com eles. Além dos tocadores, destacava-se ainda um cantor de límpida voz. Muito elogiado por seus amigos, Djô já foi premiado em vários concursos de música em Cabo Verde. Um dos rapazes presentes disse-me discretamente, sem que os outros ouvissem, que Djô era, de fato, muito talentoso e que só não fez sucesso na carreira de cantor por causa de sua família, porque optou por cuidar dos filhos. Poucos minutos depois desse comentário, o filho de Djô apareceu, levando um recado de sua mãe. Ela lembrava ao marido que o dia seguinte era dia de trabalho e que, portanto, ele deveria voltar logo para casa.

Somente Lela não tem uma ocupação regular e é freqüentemente criticado pelo consumo excessivo de *grogue* (aguardente). Enquanto eu apreciava sua atuação ao violão, ouvia vários comentários nesse sentido. Exemplo disso é a queixa do rapaz que, sentado ao meu lado, dizia-me com descontentamento: “Lela é o melhor aqui, mas infelizmente nossos grandes tocadores se acabam assim: de bar em bar, de *grogue* em *grogue*”. Também são reveladoras as palavras da senhora que passava pela rua a caminho de casa, parou por um instante observando a atuação de Lela ao violão e depois exclamou: “Você era para dar em alguma coisa, mas você estragou sua vida!”. Ela não obteve resposta e seguiu seu rumo.

Apesar de os comentários incidirem especialmente sobre Lela, quase todos os presentes estavam em alguma medida envolvidos com o consumo de bebidas. Na calçada, entre os

tocadores, via-se duas garrafas, sendo uma de vinho e a outra de *grogue*. E o evento se passava a poucos metros de distância de uma pequena loja que funcionava simultaneamente como bar e mercearia, facilitando o acesso a mais bebida, assim que as garrafas esvaziavam.

O grupo estendia-se para além daqueles que se dedicavam diretamente à execução das músicas. Havia vários homens de idades diversas. Acomodados na calçada, bem próximo dos tocadores, eles ouviam as músicas e, quando era tocada alguma *morna* particularmente bonita e bem interpretada, aplaudiam com entusiasmo. Por vezes, cantavam em coro. O grupo crescia ainda com a breve presença dos transeuntes. Eram moradores do bairro, especialmente crianças, que se dirigiam à mercearia ao lado ou simplesmente de passagem pela rua e que acabavam se aproximando do grupo e parando por alguns instantes para apreciar a música. Em um desses momentos, passou pelo grupo uma mulher que parou, cumprimentou os tocadores e foi convidada por eles para cantar uma *morna*. Ela aceitou o convite e foi ouvida por todos com especial atenção. Mas antes mesmo do fim da canção, ela interrompeu a cantoria com um sorriso e saiu, rumo à mercearia, sob aplausos.

O repertório executado ao longo daquela sessão de música abarcava, quase exclusivamente, *mornas* e *coladeiras*, gênero musical cabo-verdiano que usualmente acompanha as *mornas*. A única exceção foi a música brasileira, tocada, em parte, por causa da relação especial que os sanvicentinos mantêm com o Brasil, mas também em virtude da minha participação no evento.

Apesar de acontecer em um ambiente descontraído, no meio da rua e acompanhado de muita bebida, o evento exigia dos presentes uma postura mais comedida, com certo controle dos ânimos. A bela interpretação de uma *morna* ou *coladeira* era recebida com aplausos entusiasmados e trazia mais energia ao grupo. Porém, iam sendo traçados os limites entre aqueles excessivamente exaltados e uma assistência animada, mas ainda capaz de contemplar a música. Quando um dos presentes, muito embriagado, começou a dançar ao som de uma *coladeira*, com movimentos exagerados, logo foi ridicularizado por alguns e repreendido por outros, inclusive pelos tocadores, que fizeram uma pausa na apresentação até que ele se retirasse do local. O evento não parecia aberto à dança e a boa música não era exatamente aquela capaz de provocar a exaltação geral e o movimento dos corpos. As boas músicas e as belas interpretações eram delicadamente elogiadas. Vários participantes expressavam sua aprovação com exclamações de “*Suave...*” e “*Sabe...*” (adjetivo crioulo que pode ser traduzido como “bom”, “prazeroso” ou “gostoso”). Tudo isso pronunciado também de maneira suave, num tom de voz relativamente baixo, com os olhos semicerrados.

Por volta das 20h30, as pessoas começaram a ir embora. A música passou a ser entremeada por alguma conversa. Djô, o cantor, comentou que na Ilha da Madeira, logo ao lado, eu também encontraria esse tipo de música “espontânea”. Mas ele próprio e seus amigos diziam que seria arriscado se eu fosse até lá, mesmo acompanhada, porque é uma zona muito perigosa. E aqueles que restavam no grupo continuaram tocando e conversando até que os donos dos violões resolveram partir, colocando fim ao evento.

A *morna* como experiência

Os dois casos descritos apontam diversos elementos que ajudam a caracterizar uma forma particular de vivência das *mornas*. Contudo, apesar de revelarem alguns traços em comum, tais eventos ainda são bastante difusos. O que começa a fazer deles um tipo particular de manifestação musical é o fato de que a eles os cabo-verdianos atribuem uma característica muito especial: sua “espontaneidade”. Podemos observar como a participação nas *tokatinas* aparece relacionada à vontade do sujeito, como um ato voluntário. Os eventos nunca são programados com antecedência e estão vinculados à disposição momentânea dos tocadores. A própria distinção entre os tocadores e os demais presentes é muito pouco marcada, permitindo que qualquer um tome parte na *tokatina*, a depender da vontade individual. A espontaneidade revela-se ainda na maneira singular como as pessoas dão início à sua participação na execução de uma música. Assim como fez Tanha, no bar do Lombo, começam a cantar quando querem, muitas vezes no meio da canção. Da mesma forma, encerram sua participação quando querem, inclusive interrompendo a cantoria antes do fim da música, como fez a mulher na Ribeira Bote. Mas o discurso da espontaneidade, a ênfase na vontade do indivíduo, convive lado a lado com algumas formas de controle, como os aplausos, a proibição da dança, as críticas à bebida e certa forma de censura à presença feminina.

O valor da espontaneidade, acionado nesses eventos, merece análise cuidadosa, assim como outras características das *tokatinas*, passíveis de serem observadas nos dois casos narrados. Refiro-me aqui, por exemplo, à marginalização dos ambientes onde são realizadas as *tokatinas*. O processo de marginalização de determinados bairros do subúrbio do Mindelo, seus moradores e seus costumes, contribui para o fortalecimento de determinada imagem negativa criada em torno das práticas musicais dessa população. As formas espontâneas de vivência da *morna* são relacionadas, ainda que indiretamente, a vários tipos de delito e são associadas especialmente ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas e à prostituição.

Outra importante característica desses eventos é sua constituição como um ambiente de manifesto caráter masculino. Como visto no exemplo do Lombo, os bares recebem uma clientela majoritariamente masculina e as poucas mulheres presentes ocupam posições ora ambíguas, ora frontalmente criticadas. No grupo que se reunia numa esquina da Ribeira Bote, não havia mulheres presentes. No máximo, as mulheres “passavam” pelo grupo, deixando clara sua recusa a um envolvimento pleno com esse universo da *morna*. E essas não são situações inusitadas, revelando, de fato, uma tendência comum a esse tipo de evento. O ato de *morna* aqui abordado apresenta uma estrutura capaz de gerar e reproduzir um contraste profundo entre o universo masculino e o feminino. Tal oposição criada a partir dessas experiências com a *morna* pode ser somada a toda uma série de outros contrastes: rua/casa; prostituição/família; sociabilidade/trabalho; prazer/obrigação; transgressão/regra; perigo/segurança. Um estudo desses pares de oposição pode ser encontrado em Dias (2004). Nesse momento, porém, concentro a atenção em uma análise da *morna* como experiência.

Quando tratamos da *morna* tal qual ela se apresenta nas *tokatinas* dos bares e ruas dos subúrbios do Mindelo, não estamos tratando de uma música domesticada como gênero musical, mas, sim, de um tipo de experiência muito particular, um ato vivenciado, capaz de gerar sentimentos e valores. São essas afetividades vivenciadas no ato que, junto da

reflexão *a posteriori*, permitirão ao indivíduo atribuir e expressar o sentido de sua experiência com a música. O cenário boêmio e marginalizado dos eventos espontâneos não é caracterizado por um clima festivo, de muita alegria e animação. A etnografia indica que a vivência desse ato de *morna* tem-se traduzido em experiências mais introspectivas, contemplativas e repletas de emoção. Nessa carga emotiva e suas expressões me detenho agora a fim de apreender o sentido dessas experiências.

A composição das *mornas* e sua execução nesses eventos são ambas orientadas no sentido de criar uma atmosfera considerada “sentimental”. O sentimentalismo passa, em primeiro lugar, pela letra das *mornas*, que abordam a saudade, a partida, o amor não correspondido, as injustiças do destino e outros temas que evocam, sobretudo, a tristeza e a dor. A composição das *mornas* predominantemente nos tons menores também contribui para imprimir caráter melancólico às músicas. A tonalidade menor tem sido em geral considerada mais triste e dramática do que a tonalidade maior. Mas não se esgota aí o sentimentalismo das *mornas*. As próprias técnicas de execução das músicas são utilizadas no intuito de contribuir para a formação dessa atmosfera de tristeza e melancolia – ou, nas palavras dos próprios tocadores, para “dar mais sentimento”, “dar saudade”, “tocar a alma”, “ficar no coração”.

O sentimentalismo é um objetivo traçado explicitamente pelos tocadores. A música executada por eles é capaz de expressar os sentimentos valorizados pela cultura caboverdiana (a saudade, a dor, a tristeza...), e, principalmente, de atuar na criação dessas emoções nos indivíduos que com ela se deparam. Relembro aqui a experiência de Belita na *tokatina* no bar do Lombo. A primeira sensação despertada na moça foi o orgulho por ser homenageada na *tokatina*, tendo em vista seu aniversário. O evento público foi concentrado por ela em sua experiência individual. E seus sentimentos se modificaram ao longo dessa vivência. Ao ouvir a *morna* denominada “*Lua nha testemunha*”, Belita sentiu despertar em si, imediatamente, profunda tristeza. Isso se deve não apenas em virtude das características da canção, como a temática da letra e outras qualidades propriamente musicais, mas em especial pela sua capacidade de fazer a moça lembrar experiências passadas. Em conversa comigo, ainda durante a execução da música, Belita refletiu sobre as sensações que vivenciava e atribuiu a elas uma razão: ela estava se lembrando da festa de despedida do seu namorado, onde a mesma música foi tocada, e isso a fez sentir saudades do rapaz que se encontrava na Holanda. Seu estado melancólico foi expresso através do seu discurso e ainda por meio de lágrimas bem evidentes, capazes de tornar público o sentido de sua experiência individual. O ato de música vivido por Belita levou-a a evocar suas experiências passadas. Ela deu sentido ao ato de deparar-se com a música pensando e sentindo a conexão entre essa experiência presente e uma outra situação onde a mesma *morna* foi interpretada. A *morna* executada por Zeca foi capaz de representar, isto é, tornar presente novamente as vivências de Belita no passado. E Belita reviveu de alguma maneira aquele momento, o seu sentimento de tristeza na despedida do namorado que partia para a Holanda e o seu desejo de permanecer perto dele. Isso demonstra a grande potencialidade da música em associar de forma icônica o presente e o passado, condensando o tempo e o espaço.

Vale fazer aqui uma nota especial sobre o choro nos atos de *morna*. As lágrimas de Belita revelam mais do que os sentimentos que ela experimenta. O choro é também uma forma convencional de expressar a aprovação da atuação do tocador ou do cantor. É um sinal de que o intérprete atingiu seu objetivo de “dar sentimento” e “tocar a alma”. O bom cantor e o bom tocador, assim como a boa música, são capazes de fazer chorar. E não são só as pessoas presentes na *tokatina* que choram. Numa personificação dos

instrumentos musicais, é comum, ao longo do ato de *morna*, surgirem exclamações como “chora violão!” ou “chora violino!”. Além disso, uma das técnicas de execução do violão, utilizada pelos cabo-verdianos principalmente nas serenatas, é denominada “choradinha”, cujo objetivo é, novamente, trazer mais sentimento ao ato. A idéia de que o instrumento chora volta a falar do sentido que tem essa música, que passa ela própria a ser vista como um choro, uma lamentação.

Assim como o choro, os comentários sobre o desempenho dos tocadores apresentam-se como um ótimo indicador do tipo de sentimento e dos valores criados nesses eventos. Um dos principais atributos considerados na avaliação da atuação do tocador é a “suavidade”. Ao longo da execução das músicas, vários participantes expressam sua aprovação em relação ao evento com a exclamação “*Suave...*”, ao lado da também usada “*Sabe...*” ou “*Sabin...*”, pronunciadas lentamente, com os olhos semicerrados. São expressões públicas do tipo de experiência individual vivida por aqueles que se envolvem nesses atos de música e, sobretudo, expressões de um modo de vida próprio dessa população. O adjetivo crioulo “*sabe*” e seu diminutivo “*sabin*”, como ressaltado anteriormente, podem ser traduzidos como “bom”, “prazeroso” ou “gostoso”. A *sabura* (substantivo derivado do adjetivo “*sabe*”) é atribuída a momentos específicos do evento, quando algum intérprete ou canção se sobressai, mas é igualmente associada à totalidade do ato de *morna*, visto como uma situação própria para *pasá sabe*, isto é, passar bem, divertir-se. A *sabura* estende-se ainda a uma série de outras circunstâncias, revelando um modo de ser próprio dos sanvicentinos. A força da *sabura* como um modo de vida é revelada no dito popular: “*Depôs de sabe, morrê ka nada*” (em português: “Depois do prazer, morrer não é nada”). Segundo o provérbio, o que realmente importa é saber desfrutar o momento presente de forma prazerosa, independentemente dos problemas que se seguem depois. O prazer vem antes da obrigação, numa relação de oposição valorada.

Como *locus* desse modo de ser, a Ilha de São Vicente, considerada a terra da *paródia*, isto é, das festas e da diversão, passa a ser também a terra da *sabura*. A *sabura* é elemento-chave na atração dos turistas estrangeiros e é objeto de anseio por parte dos emigrantes que retornam à terra natal. A *sabura* relaciona-se ainda a outro tipo de conduta: a *scontra* (“descontração”), o jeito leve e despreocupado de viver que também é considerado uma característica desse povo.

A expressão “*Suave...*”, observada no ato de *morna*, remete a um atributo que ultrapassa o domínio da música. A variante do crioulo falada em São Vicente é vista pelos cabo-verdianos como mais “suave”, especialmente quando comparada à variante da Ilha de Santiago, que seria mais “forte”, e à própria língua portuguesa, mais “áspera”. E a suavidade não é atribuída só à língua, mas aos próprios mindelenses. O percurso que vai da música à língua e, em seguida, ao povo demonstra uma progressão de generalizações que é a base dos estereótipos que atuam na construção da identidade sanvicentina. Nesse sentido, o ato de música não apenas expressa identidades sociais, mas atua diretamente na sua formação.

A relação entre as populações das ilhas de Santiago e de São Vicente sempre foi marcada por significativa tensão. Essa rixa remonta à disputa histórica entre as cidades da Praia e do Mindelo pelo título de Sede do Governo da Província. O termo *badiu* tem sido utilizado para denominar os naturais de Santiago. A origem do termo está na alcunha atribuída, no período escravocrata, aos negros livres e libertos que viviam à margem da economia e da sociedade – “vadios” ou “*badius*” (Correia e Silva, 1996: 70-71). Já os habitantes de São Vicente teriam se caracterizado pelo costume de construir

residências cobertas de palha, o que lhes teria valido a alcunha de *sampadjudus* (em português, “são palhudos”) (Amaral, 1964: 185). As relações entre *badius* e *sampadjudus* são freqüentemente hostis. E, dentro desse contexto, a suavidade não é um atributo utilizado simplesmente para descrever os mindelenses. Ela serve, em especial, para separá-los dos *badius*. De um lado é colocado o *badiu*, acusado de ser violento e de ter “sangue quente”; é o chamado *badiu brabu*. Do outro lado está o *sampadjudu*, suave, vivendo na *scontra*.

A própria experiência com os diversos gêneros de música cabo-verdiana revela como a oposição entre *badius* e *sampadjudus* é vivenciada. Indiquei neste trabalho como o ato de *morna*, mesmo nos marginalizados subúrbios do Mindelo, prezam pela introspecção, pelo sentimentalismo, pela contemplação da música, pela postura contida. Mostrei também como são censurados os excessos de animação. A tensão ocorrida no evento realizado nas ruas da Ribeira Bote, quando um dos participantes começou a dançar com movimentos mais exagerados, é bastante significativa. Por outro lado, as manifestações musicais características de Santiago – especialmente o *funaná* e o *batuku* – têm na animação dos participantes desses atos de música um índice do seu sucesso. Um bom baile de *funaná*, capaz de criar um ambiente de muita alegria e vivacidade, leva os cabo-verdianos a reagirem com gritos de entusiasmo, nomeados *djata*. Esses bailes são associados ainda, no imaginário local, à ocorrência freqüente de brigas, onde a faca, símbolo fortemente vinculado aos *badius*, seria presença marcante (Monteiro, 1998: 61). Os atos de *morna* nos subúrbios do Mindelo estão, portanto, estreitamente relacionados a um modo de ser que não é único em Cabo Verde, mas que se combina ao estilo de vida *badiu*, na formação de um par de oposição que revela muito do sentido de ser cabo-verdiano.

Os valores e sentimentos criados e expressos através da vivência da *morna* nesses eventos revelam, como vimos, um modo de ser muito particular. Contudo, no caso aqui abordado, a caboverdianidade não costuma ser colocada como questão. O único momento em que a nação cabo-verdiana é levantada como temática é na elaboração de seu vínculo cultural com o Brasil. Esses eventos espontâneos, que dão lugar especial à música brasileira (de intérpretes como Nelson Gonçalves e Sílvio Caldas ao cantor sertanejo Leonardo e à trilha sonora da novela “O Clone”), favorecem as discussões sobre as ligações entre Cabo Verde e Brasil. E a nação cabo-verdiana passa a ser pensada a partir de tais vínculos, como sugere a expressão “Cabo Verde é uma partícula do Brasil!”. Mas é preciso ressaltar minha presença nos eventos e a influência que ela exercia na construção do vínculo entre Brasil e Cabo Verde. Além disso, tomados em sua totalidade, os eventos abordados não são uma forma de apresentação explícita de Cabo Verde. A música, que é usualmente pensada como o grande produto de exportação do arquipélago, não está aberta aqui ao turista estrangeiro. Ela é vivenciada por um grupo de cabo-verdianos muito particular, marcado pela experiência de sua marginalização.

Apesar disso, sabemos que a *morna* tem realizado uma passagem significativa das margens da sociedade a símbolo da “nação cabo-verdiana”. Concluo a discussão aqui realizada insistindo na idéia de que a compreensão do processo de nacionalização da *morna* passa pelas contribuições da etnografia da experiência. Ela é capaz de revelar a força de uma manifestação musical que, ao ser vivenciada, promove a preservação de importantes valores. O ato de *morna* dos subúrbios marginalizados é capaz de expressar e, sobretudo, criar sentimentos como a dor, o sofrimento, a saudade, a tristeza e a melancolia, que são todos valores centrais na cultura cabo-verdiana. A associação da

morna a esses valores foi fundamental na sua transformação em símbolo da unidade nacional. Vale notar ainda que valores como o sofrimento e a saudade são também, de forma mais ampla, elementos de um modo de ser, de olhar e de agir partilhado em alguma medida por Portugal e as suas ex-colônias, que assimilaram e transformaram essa forma de estar no mundo. Com isso, a *morna* torna-se peça fundamental não apenas da construção da idéia de Cabo Verde, mas também da preservação dos vínculos históricos e culturais entre o arquipélago e o restante do antigo Império Colonial.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ilídio do. *Santiago de Cabo Verde: A Terra e os Homens*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigação do Ultramar, 1964.
- AUSTIN, John L. *How To Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- CABO VERDE (Fundo de Desenvolvimento Nacional). *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*. Cidade da Praia, 1984.
- CORREIA E SILVA, António L. *Histórias de um Sahel insular*. Praia: Spleen-Edições, 1996.
- _____. *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia: Centro Cultural Português, 2000.
- DIAS, Juliana B. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 2004.
- DILTHEY, Wilhelm. *Selected Writings*. London: Cambridge University Press, 1976.
- MONTEIRO, Vladimir. *Les Musiques du Cap-Vert*. Paris: Chandeigne, 1998.
- SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- TRAJANO FILHO, Wilson. *Músicos e Música no Meio da Travessia*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 1984.
- _____. *Uma Dimensão Desprezada: a Experiência com a Música*. Trabalho apresentado na XVIII Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Belo Horizonte, 1992.
- TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (orgs.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis

Rodrigo Cantos Savelli Gomes
Acácio Tadeu Camargo Piedade¹

Resumo

A partir da perspectiva dos Estudos de Gênero e da Etnomusicologia, esta investigação lança um olhar sobre o samba de Florianópolis de modo a analisar a atuação feminina neste universo musical. A revisão da literatura apontou a invisibilidade da figura feminina como sujeito importante para a construção desta manifestação cultural, o que conduz a uma classificação do samba como um espaço essencialmente masculino. Contudo, a partir do trabalho de campo, levantamentos e entrevistas, percebemos que a atuação das mulheres é significativa, não se dando apenas na condição de coadjuvantes, mas sim como transformadoras deste movimento musical. Destacamos neste trabalho os diversos modos de atuação das mulheres, as estratégias usadas atualmente pelas musicistas locais para se estabelecerem no samba da Ilha de Santa Catarina, bem como de que forma a sua atuação tem possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero ali vigentes. Para isso, tomamos como ponto de partida três diferentes segmentos: o samba de raiz, as escolas de samba e o pagode romântico. O *samba de raiz* despontou como o universo mais democrático do samba no que se refere à participação e aceitação da presença feminina. Apesar de sua tradição remeter a uma época de maior opressão às mulheres – por vezes, contendo nas próprias letras dos sambas um discurso que coloca a mulher numa condição subalterna –, o que se percebe é que há uma menor rigidez quanto à participação delas nas mais diversas atribuições musicais. O *pagode* se apresentou como o universo mais masculino do samba, apesar de ser um fenômeno mais contemporâneo, tendo surgido em uma época onde as mulheres conquistaram diversos espaços na sociedade, assim como nas práticas musicais. A participação feminina aparece aqui como exceção e, talvez por isso, a alternativa encontrada pelas musicistas locais tenha sido a criação de um grupo exclusivamente feminino. Já a *escola de samba* despontou como o espaço mais instável em relação à participação feminina. A ‘inconsciente’ concentração feminina em torno de naipes instrumentais específicos, neste caso, os chocalhos, reflete as segmentadas relações entre os indivíduos promovida pela sociedade. Estas relações são perpetuadas por instituições como escolas, igrejas, empresas, órgãos públicos, as quais comumente separam indivíduos por faixa etária, gênero, raça, classe, sexualidade. Neste sentido, compreendemos que as relações de gênero no interior da cultura do samba não se apresentam de forma estática, mas sim em constante processo de reformulação. Por trás de seus depoimentos, suas práticas políticas, sociais e artísticas percebemos que as mulheres musicistas se articulam no sentido de estabelecer novas relações de poder no movimento, embora sua atuação não se caracterize necessariamente como uma prática de resistência ou incorporação ideológica.

Abstract

In this paper we take the perspective of Gender Studies and Ethnomusicology to examine the women's agency in the world of samba in the city of Florianópolis. The review of the literature showed an invisibility of the feminine figure as subject of the construction of this musical manifestation, thus presenting the samba scene as a masculine space. However, fieldwork

¹ Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

observations, survey and interviews revealed to us that women play not only a supporting role in the samba but in fact a transforming one. In this paper we depict various modes of women's agency which currently function as strategies of local female musicians to establish themselves in the world of samba, and we show how their activities enact the contestation and transformation of the gender roles in the samba. In order to accomplish this we took three different segments: the *samba de raiz*, the *samba schools* and the *romantic pagode*. The *samba de raiz* emerged as the most democratic universe of samba in regard to the participation and approval of female presence. Despite the fact that this tradition relates to a period of increasing oppression of women – and sometimes many of its song's lyrics carry a discourse that puts women in a subordinate condition - we noticed lesser reaction to the feminine participation in different musical tasks. The *pagode* appeared as the most masculine kind of samba, even though it's more a contemporary phenomenon, having emerged in a time when women conquered different positions in society, as well as in musical practices. In this scenario, the female participation is an exception, and perhaps this is why the solution for them was to create a group formed exclusively by women players. On the other side, the *samba schools* emerged as the most unstable area in relation to female participation. The “unconscious” concentration of women in specific groups of *samba school's* instruments, in this case, the *ganza*, reflects the social segmentations. These relations are perpetuated by institutions such as School, Church, Business, Public Organization, which usually segregate people by age, gender, race, class, sexuality. In this sense, we understand the gender relations within the culture of samba not as a static phenomenon but as one in constant process of reformulation. We noticed, behind the women's statements as well as of their political, social and artistic practices, that these women musicians are self articulated to establish new forms of power relations in this cultural practice, although their performance is not necessarily characterized as a practice of resistance and ideological incorporation.

Introdução

O presente artigo² aponta os embates estéticos e territoriais que se fazem presentes no mundo do samba de Florianópolis (SC–Brasil), analisando, para isso, a atuação das mulheres nas atividades musicais e o impacto causado pela a emergência do pagode ou “pagode romântico”³ neste meio.

² Versões preliminares deste artigo foram publicadas nos Anais do IV Encontro Nacional da ABET de 2009 e na Revista *DaPesquisa* v.3 n.1 da UDESC. Foi condecorado com “menção honrosa” no 4º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero promovido pelo CNPq e Secretaria Especial de Políticas Públicas para as Mulheres, sendo, portanto, publicado também no site www.igualdadedegenero.cnpq.br junto aos demais artigos premiados. Todos sob o título: *Samba e Relações de Gênero da Ilha de Santa Catarina*. Esta versão final foi apresentada na VIII Reunião de Antropologia do Mercosul, onde recebeu o convite para publicação nesta edição da *Revista Música e Cultura* da ABET.

³ Conforme Trotta (2007) e Lima (2002), podemos dizer que o samba atualmente se divide em duas correntes principais: aqueles são identificados como “de raiz” e os que são associados ao pagode ou “pagode romântico”. O termo ‘samba de raiz’ costuma ser usado para identificar o trabalho de sambistas tradicionais, que aceitam em menor medida a influência da indústria fonográfica. Sua sonoridade remete desde ao estilo do Estácio (anos 30 e 40) até o estilo desenvolvido no Cacique de Ramos por volta dos anos 80. Na literatura há diversas designações, como: neopagode (Moura, 2004), samba moderno (Pereira, 2007), pagode (Diniz, 2006), pagode de raiz ou pagode ‘original’ (Trotta, 2007; Lima, L., 2002). Embora tidos como ‘de raiz’, os sambistas de raiz tocam também músicas bastante atuais. Já o termo ‘pagode’ costuma ser associado aos grupos menos conservadores, mais comerciais, abertos ao gosto das grandes mídias. Suas sonoridades remetem ao estilo desenvolvido nos anos 90

Nas últimas décadas, muitas das discussões sobre o samba e música popular brasileira no meio acadêmico e nos meios de comunicação têm circundado a polarização de temas como “cultura popular x cultura de massa”, “expressão comunitária x atividade comercial”, “cultura negra x embranquecimento”, “tradição x espetáculo”, “autenticidade x modernidade”, “qualidade x quantidade”. Essas discussões tendem a se agravar na medida em que a produção musical vai se tornando mais acessível às classes populares, especialmente, com as revoluções tecnológicas. No mundo do samba, o surgimento do pagode romântico, no início da década de 1990 desencadeou uma série destes questionamentos citados anteriormente devido “a intenção explícita de seus protagonistas de misturar a prática tradicional do samba com elementos da estética *pop*” (Trotta, 2007). Esta discussão teve grande repercussão tendo em vista a profunda identificação do samba com a própria identidade nacional, gênero musical considerado como um dos principais representantes da ‘autêntica’ música brasileira.

Contudo, apesar do recente interesse em discutir estes temas, estas questões fazem parte do universo do samba desde seus tempos mais remotos. Carlos Sandroni, em seu estudo sobre as transformações do samba carioca nos anos de 1917 a 1937, revela como que a passagem do samba de sua *forma folclórica* para uma sua *forma popular*⁴ gerou incômodos entre os sambistas, os quais inclinavam em não reconhecer a nova variante como parte do universo do samba. Sandroni cita um trecho de uma entrevista com Donga e Ismael Silva no qual os compositores são questionados sobre o que é samba. “Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘ – Isso é maxixe’. Para ele, samba de verdade era ‘Se você jurar’ (composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘ – Isso não é samba, é marcha” (Sandroni, 2001: 132). Do mesmo modo, Roberto Moura descreve como que uma nova variante do samba, o pagode do Cacique de Ramos, surgido nos anos 1980, foi no início objeto de desconfiança e discriminação pelos sambistas mais antigos, especialmente aqueles ligados às escolas de samba.

A rigor, o que os jovens caciqueanos fizeram foi [...] virar as costas às escolas, agremiações que pareciam deter o monopólio do gênero no Rio de Janeiro, [...] reinventa[ndo] a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba (Moura, 2004: 201-202).

André Diniz reforça a idéia ao afirmar que a união de sambistas em torno do Cacique de Ramos foi “uma resposta competente dos compositores contra a institucionalização do gênero ocorrido nas quadras [escolas] de samba” (Diniz, 2006: 210) O autor revela que na época de seu surgimento, todas as “modificações proporcionadas pela geração do

por grupos como Raça Negra, Negritude Jr. Na literatura, os termos mais comuns associados a este estilo são: pagode romântico (Trotta, 2007; Pereira, 2007; Lima, L., 2002), pagode comercial (Diniz, 2006), pagode paulista (Pereira, 2007), pagode brega, pagode pop. Em realidade, o termo ‘pagode’ acabou sendo alvo de disputa entre esses dois segmentos. Mas, com o passar do tempo, muitos sambistas tradicionais preferiram abandoná-lo e adotar o termo “samba de raiz” como forma de se diferenciar do pagode romântico.

⁴ O autor classifica o samba *folclórico*, como “[...] o tipo mais antigo [...] associado à Tia Ciata e aos compositores que freqüentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. [...] o tipo mais recente [popular], é associado a um bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá [...] – e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva [...], Nilton Bastos [...], Bide [...], Brancura [...] e outros” (Sandroni, 2001: 131).

Cacique de Ramos levantaram uma reflexão para o mundo do samba: seria então o pagode um novo gênero musical? Estava instaurada a polêmica” (*op.cit.*, p. 210) Ou seja, havia correntes dentro do samba que não aceitavam a inclusão desta variante como parte do universo do samba. Expomos apenas algumas ilustrações entre os diversos embates ideológicos dentro do mundo do samba para demonstrar que situação similar ocorre no presente momento com os adeptos do “pagode romântico”. Embora os contextos sociais, político e econômicos sejam diferentes, o ciclo parece repetir-se na atualidade. Para os tradicionalistas, devido às inovações estéticas e comerciais promovidas por seus protagonistas, esta nova variante do samba constitui-se uma ameaça à tradição e a “autenticidade” da cultura do samba, por isso, a tentativa em mantê-la à margem deste processo, a ponto de negar-lhe o estatuto mesmo de que estão fazendo samba, pois os pagodeiros não compartilham a necessária vivência comunitária e nem conhecem os segredos e os fundamentos do samba (Trotta, 2007).

Trata-se, portanto, de uma fricção interna do mundo do samba, que é um universo rico de capital simbólico, pois o samba tem sido entendido como legítimo enquanto música nacional e, assim, constitui-se em um patrimônio a ser zelado por aqueles que assim o entendem. Em termos alegóricos, o destino do samba é o destino do Brasil: se um samba “autêntico” representa um Brasil forte em termos identitários, o pagode “comercial” entra na disputa como moeda forte na economia cultural, adaptado aos hibridismos musicais globais. Esta tensão, tão comum entre outros gêneros musicais, esconde outros territórios conflitivos do mundo do samba, como é o caso da forma como as relações de gênero aí se estabelecem.

No que se refere à atuação feminina, portanto, percebemos que a literatura⁵ apresenta uma escassez de dados históricos (e recentes também) sobre a importância das mulheres na construção deste universo, o que nos induz a pensar neste gênero musical⁶ como um espaço essencialmente masculino. Por outro lado, ao analisar esta literatura, é preciso ter em conta que na sociedade ocidental, a academia, os meios de comunicação, as igrejas, o Estado, as escolas, enfim, instituições que produzem o conhecimento e detêm o poder, por séculos perpetuaram uma estrutura que favoreceu imensamente a projeção dos homens frente a uma desvalorização e invisibilidade das mulheres. Diante dos poucos registros das atividades e da presença feminina, tendemos a pensar que estas tiveram pequena participação ou um papel secundário nas decisões e formações históricas da nossa sociedade, conforme mostram Joana Pedro (1994) e Miriam Grossi (1998). Contudo, atualmente sabemos que isso não reflete exatamente a realidade: muitos historiadores têm revelado que mesmo em épocas de grande opressão, houve ocasiões em que as mulheres obtiveram poder e reconhecimento social. Grossi (1998) explica como a ciência e a mentalidade moderna se adaptaram à imagem masculina, dando pouca margem, nos espaços intelectuais, sociais e políticos para a projeção da face feminina:

⁵ Referimo-nos, neste caso, especialmente aos trabalhos musicológicos mais relevantes que tratam da origem e desenvolvimento do samba em nosso país (Sandroni, 2001; Vianna, 2007; Moura, 2004; Lima, 2002; Araújo, 1999 e 2008).

⁶ Para evitar a possibilidade de confusão com os diversos significados da palavra “gênero”, visto que neste trabalho ela aparece em dois contextos diferentes, utilizaremos sempre a expressão *relações de gênero* como aquela ligada às relações entre homens e mulheres e *gênero musical* quando estivermos tratando especificamente da categorização dos estilos musicais.

A ciência, tal como conhecemos, parece dar explicações “neutras” e “objetivas” para as relações sociais. No entanto, a ciência que aprendemos desde a escola reflete os valores construídos no Ocidente desde o final da Idade Média, valores que refletem apenas uma parte do social: a dos homens, brancos e heterossexuais. Sempre aprendemos que Homem com H maiúsculo se refere à humanidade como um todo, incluindo nela homens e mulheres. Mas o que os estudos de gênero tem mostrado é que, em geral, a ciência está falando apenas de uma parte desta humanidade, vista sob o ângulo masculino e que não foi por acaso que durante alguns séculos havia muito poucas cientistas mulheres. Grande parte das mulheres queimadas como “bruxas” pela Inquisição eram mulheres que faziam ciência e lidavam com plantas e processo de cura (op. cit, p. 5).

Uma vez ciente desta lacuna na literatura, nos registros históricos e metodologias científicas, não se pode negar a importância da participação feminina em função de uma simples ausência de relatos, visto que a ausência pode ser traduzida aqui pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência.

É preciso também fazer mais algumas observações a respeito do fato do samba usualmente ser rotulado como um universo masculino e/ou como um espaço de conservação dos valores de uma sociedade machista. Em geral, na literatura, o mecanismo mais usado para discutir esta hipótese tem sido a análise das letras das composições musicais de grandes sambistas, homens ou mulheres, como é o caso dos trabalhos de Leticia Vianna (1998), Synval Beltrão (1993); Maria A. Santa Cruz (1992), Ana M. Veiga (2006), Maria I. Matos (2004), Neusa M. Costa (2006), Ruben G. Oliven (2000) e Adalberto Paranhos (2006). De fato, estes estudos revelam que o conteúdo da letra, na maior parte das vezes, tende a reproduzir os estereótipos de masculinidade e feminilidade. Neste caso, a figura feminina aparece constantemente subjugada aos valores morais de uma sociedade onde o papel da mulher deve ser o de parte submissa. Assim, de modo geral, o samba, em se tratando de seu discurso falado, não aparece como um instrumento contestador ou transformador, mas sim como consolidador dos papéis de gênero vigentes, mesmo quando composto por mulheres⁷.

De todo os modos, a letra não deve ser tida como “o campo por excelência de significação de conteúdo” (Menezes Bastos, 1995), mas apenas como um meio, entre tantos, para a compreensão do fenômeno musical. Ao tomá-la isoladamente, está sujeito a uma visão fragmentada. Por isso, entendemos que, apesar de em muitos casos a letra apresentar um conteúdo ‘machista’, o universo musical pode apresentar faces completamente opostas a esta de acordo com a perspectiva tomada. Outros mecanismos de análise como, por exemplo, a performance, a composição musical (melodia, ritmo, harmonia), o fenômeno sonoro, as relações sociais entre os agentes envolvidos, suas opiniões, trajetórias de vida, podem trazer questões significativas para o plano das relações de gênero, as quais nem sempre podem ser percebidas na letra de uma canção.

Em Florianópolis o samba se desenvolve em um contexto onde a história e a cultura das populações afro-brasileiras permanece encoberta, por décadas, por uma política que favoreceu imensamente a projeção das tradições européias (açorianos, alemães e

⁷ Em se tratando do discurso das letras, o posicionamento das mulheres no samba se contrapõe com o que acontece no hip-hop. Enquanto no samba, em sua maioria, elas reproduzem e aceitam os estereótipos femininos, no hip-hop elas se colocam como contestadoras, posicionando-se de acordo com sua condição de gênero, conforme verificamos em estudo anterior (Gomes, 2009) e nos estudos de Ângela M. de Souza (2006), Mariana S. de Lima (2005) e Priscila S. Matsunaga (2006).

italianos), negligenciando a cultura das populações negras como parte da identidade catarinense, conforme revelam Ilka B. Leite (1995), Cristiana Tramonte (1996) e Áurea D. Silva (2006). Por essa razão, há pouquíssimos estudos acadêmicos sobre a história e o desenvolvimento do samba em Florianópolis. Somente na década de 1990 surgiu um dos primeiros estudos, com Cristiana Tramonte (1996), direcionado às escolas de samba da ilha. Recentemente alguns trabalhos também começaram a despontar como, por exemplo, o de Ricardo Fujii (2002), que traz um estudo de caso sobre o grupo *Os Novos Bambas*; a pesquisa de Áurea D. Silva (2006), direcionada ao segmento das escolas de samba – mais especificamente a Embaixada Copa Lord –; e o trabalho de Airon A. Pereira (2007), que faz um levantamento sobre o *pagode romântico* praticado na cidade. Fora da academia, no ano 2005, Alberto H. Blumenberg (popularmente conhecido como ‘Avez-Vous’) publicou um livro sobre suas memórias como sambista e fundador da escola de samba Embaixada Copa Lord. Anos antes, Clodosweley Bernard (2001), conhecido como ‘Mickey’, também sambista local, lançou um dicionário das escolas de samba onde inclui informações sobre o samba da cidade. Na mesma época, surgiu o documentário *Ali na esquina*, trazendo significativas reflexões sobre o universo do samba da capital catarinense, tendo como recorte os anos de 2000 a 2005. Contudo, apesar do recente interesse em investigar essa manifestação cultural, as bases para uma reflexão mais consistente sobre o samba da Ilha de Santa Catarina ainda estão em formação. Se poucos registros existem sobre a história e o desenvolvimento do samba na cidade, que dirá sobre a atuação das mulheres neste segmento. O que podemos perceber nesses estudos, assim como no discurso dos sambistas entrevistados, é que o samba de Florianópolis, desde seus primórdios, recebeu ampla influência da tradição carioca, conservando, neste processo, algumas características próprias. Recentemente, a influência do *pagode romântico* tem estado também bastante presente nas práticas musicais da cidade, principalmente entre os jovens, conforme descreve Pereira (2007). Esses indicativos não são exclusivos da cidade de Florianópolis, mas acompanham uma tendência nacional.

A seguir, nos deteremos no trabalho etnográfico⁸, apontando as formas como atualmente as mulheres se inserem no mundo do samba de Florianópolis⁹, relacionando os dados obtidos, ao mesmo tempo, com os discursos das sambistas recolhidos através de entrevistas realizadas ao longo da pesquisa. Tomamos como ponto de partida três segmentos do samba: (1) o samba de raiz, com os grupos *Um Bom Partido* e *Os Novos*

⁸ A partir da perspectiva etnomusicológica, o trabalho de campo constituiu-se no acompanhamento de shows e ensaios, com observação livre e registro em diários de campo, aplicação de entrevistas semi-estruturadas, conversas informais e consultas regulares a jornais e revistas da cidade. O recorte temporal limitou-se aos anos de 2007 e 2008 e o territorial ao espaço conhecido como a “Grande Florianópolis”, que abrange a capital e toda sua região metropolitana. Foram entrevistadas 11 mulheres sambistas, integrantes dos grupos mencionados.

⁹ Cristiana Tramonte (1996) define ao menos três espaços centrais que formam o mundo do samba da ilha: (1) os pontos de encontro ocasionais, como os bares, o mercado público, festas, programas de rádio e televisão; (2) as rodas de samba e concursos, geralmente organizados pelos sambistas ou pelas escolas de samba, o quais se intensificam no período que antecede o carnaval. (3) As associações e escolas de samba, que se apresentam como um dos motores principais de todo este movimento. A autora ainda coloca que para ser considerado um integrante deste universo é preciso “gostar de samba, freqüentar os espaços tradicionais onde o samba acontece, freqüentar os eventos promovidos por seus integrantes, respeitar o código de ética e moral elaborado pela convivência interna e ter certo tempo cronológico de freqüência nos ambientes e eventos” (*op. cit.*, p. 212).

Bambas, que apresentam uma significativa parcela feminina na sua estrutura; (2) o pagode¹⁰, através do grupo *Entre Elas*, único grupo de samba formado exclusivamente por mulheres no estado de Santa Catarina; (3) a escola de samba, com a *Embaixada Copa Lord*, que conta praticamente com um naipe feminino em sua bateria.

No que se refere às escolas de samba, Florianópolis conta atualmente com cinco representantes: Unidos da Coloninha, Protegidos da Princesa, Consulado do Samba, União da Ilha da Magia, e Embaixada Copa Lord. Pela dimensão deste trabalho, tomaremos apenas a última, entre outros fatores, por revelar uma concentração feminina na bateria em torno do naipe dos chocalhos¹¹. O período de maior acompanhamento, observação e recolhimento de entrevistas se deu nos preparativos para o desfile do carnaval de 2008, embora a aproximação entre pesquisador e escola remeta-se há anos anteriores. Neste período, foi possível observar a atuação das mulheres nas atividades musicais nos seguintes espaços: como pastoras e como ritmistas, especialmente no naipe dos chocalhos. Outras funções como, compositor, cavaquinista, violonista, intérprete¹², mestre e contra-mestres de bateria, foram compostas exclusivamente por homens. Como ritmistas, apenas duas mulheres atuaram fora dos chocalhos, uma no tamborim e outra no repenique. Embora sem uma pretensão direta, o naipe dos chocalhos tem se tornado um espaço centralizador para as mulheres que desejam participar da bateria desta escola, sendo considerado, atualmente, praticamente uma ala feminina, conforme relata a coordenadora deste naipe.

Só um ou outro [homem] que procura. Eles já sabem que o chocalho as mulheres sempre procuram, então eles deixam de lado. Esse ano só tem dois, ano passado tinha três, cada ano que passa vai diminuindo. [...] Eles vêem que só tem mulher, ficam meio assim...[desconfiados]. Já virou a ala feminina.¹³

Apesar de contar com a presença de dois homens, percebemos que havia um certo desconforto por parte deles. Um se recusava a permanecer junto ao grupo, freqüentemente abandonava seu posto para andar entre os demais ritmistas e, quanto retornava, permanecia de costas para o seu naipe¹⁴. O outro rapaz justificou sua presença

¹⁰ Uma vez esclarecida as diferenças entre as terminologias (ver nota 2), neste artigo, a partir de agora, identificaremos o gênero apenas como “pagode” e não como “pagode romântico”, visto é por esse nome que os músicos locais se reconhecem e divulgam seu trabalho. Além do mais, não tararemos mais da outra variante no decorrer da discussão.

¹¹ Outros pesquisadores como Luciana Prass (2004) e Paulo C. de Oliveira Neto (2004) também têm observado em outras escolas do país uma concentração feminina nos chocalhos. É um indicativo que este movimento está se tornando uma tendência na cultura das escolas de samba.

¹² Embora o termo ‘intérprete’ no senso comum seja empregado para contrapor o músico que executa daquele que compõe, nos registros da escola de samba intérpretes são os cantores que fazem a voz principal do samba-enredo. As pastoras, embora sejam também cantoras, não são destacadas como intérpretes do samba.

¹³ Karla Terezinha. Há oito anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos. Nos dois últimos anos assumiu a função de coordenadora deste naipe.

¹⁴ À parte deste senhor, nenhum outro ritmista da escola saía da sua posição. Também trazia seu próprio instrumento que, por sinal, não tinha as mesmas características físicas daqueles

no chocalho¹⁵ ao fato de ser membro da bateria show da escola. Apesar de não haver qualquer tipo de impedimento formal quanto à presença de homens no chocalho, há sim um bloqueio simbólico, gerado por uma silenciosa reestruturação dos papéis de gênero neste setor da bateria, o que tem tornado a participação deles cada vez mais rara e a presença feminina garantida entre os ritmistas. A conquista do chocalho pelas mulheres já é tão forte nesta escola que algumas mulheres até hesitam ao escolher outro instrumento que não este.

Pensei chocalho... coisa de mulher... eu sou mulher, eu pensei! Porque que eu não to no chocalho, né? Mas chocalho não é uma coisa que me diverte [...] não é aquela coisa toda, é legal, até um dia eu podia sair, mas minha paixão mesmo é o tamborim.¹⁶

Foto: ensaio da Bateria no Terminal Cidade de Florianópolis. Ala dos Chocalhos.
Fotografia: Rodrigo Cantos, em 29/01/2008.

Em contrapartida, o chocalho é frequentemente visto como um instrumento fácil de tocar, o que o coloca, de acordo com suas falas, como mais adequado às mulheres. Ao questioná-las sobre o porquê da maior presença feminina neste naipe, as respostas foram muito similares.

É natural mesmo, elas já vão direto. Eu acho mais fácil. O chocalho é importante na bateria, é claro, mas não é tão importante como os outros instrumentos. Ele é o mais fácil de fazer.¹⁷

Eu acho que elas acham que é mais fácil de tocar.¹⁸

Além da suposta facilidade, questões como força física e resistência também aparecem como elementos decisivos no processo de escolha de um instrumento.

Tem mulher que toca surdo, mas só quem tem força mesmo, eu acho que surdo é pra homem. Tamborim e chocalho já combina mais [com mulher]. Querendo ou não o homem tem mais força, então o surdo já é um instrumento pensado [para homem], a mulher não tem condições... Tem mulher que consegue, mas eu, por exemplo, não ia conseguir sair na avenida tocando surdo.¹⁹

usados pelos demais. Ao que parece, se trata de um ícone da escola, ou seja, um senhor que há muito tempo desfila nesta posição e já tem seu lugar reservado todos os anos.

¹⁵ Em conversa informal, perguntei sobre sua presença nos chocalhos, sua resposta: “É, mas eu sou da bateria show”.

¹⁶ Luíze Caroline dos Santos. Há um ano ritmista da ala dos tamborins.

¹⁷ Sandra Regina de Jesus. Há sete anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos.

¹⁸ Karla Terezinha. Há oito anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos. Nos dois últimos anos assumiu a função de coordenadora deste naipe.

¹⁹ Eloísa Costa Gonzaga. Há seis anos pastora da escola.

Por outro lado, a “força” a que se refere pode estar mais embutida no âmbito cultural do que físico propriamente dito. “Diversos instrumentistas, não apenas bateristas, observam que, para tocar um instrumento, é necessário o aproveitamento do movimento do peso do corpo, e não ‘força’ propriamente dita” (Jacques, 2007: 98). Em contrapartida, em suas falas também percebemos que o chocalho não se trata exatamente de um instrumento que exige pouca resistência física²⁰.

No começo dói muito os braços. Tu toca um tempo e depois leva um ano pra tocar de novo. Aí quando retoma fica uns três dias doendo o braço. Mas depois que esquenta o corpo pára de doer. Mas cansa bastante, a gente sai daqui com o braço bem doído.²¹

Já no canto, as mulheres atuam apenas na posição de pastoras, ou seja, fazendo um contracanto em partes selecionadas do samba-enredo, enquanto que aos homens cabe fazer a voz principal. A presença das pastoras é opcional, portanto, muitas escolas preferem abrir mão deste recurso, deixando apenas a voz principal. Em Florianópolis, ainda é uma posição que esta sendo reconhecida, causando estranheza para alguns.

Tem gente que olha meio de lado... mulher cantando... por que é um pouco raro aqui em Florianópolis mulher cantando [em escola de samba]. [...] Por enquanto é só na Copa Lord que tem, a Protegidos parece que ta botando também. Estamos conquistando nosso espaço dentro do universo masculino.²²

Conforme dito anteriormente, quando há mulheres no canto sua participação se restringe sempre à segunda voz. Contudo, apesar dessa divisão ser constatada em praticamente todas as escolas de samba do país, constituindo-se numa tradição das escolas de samba, há um desejo de quebrar este paradigma por parte das mulheres da Copa Lord.

Na parte das músicas a gente não canta o samba inteiro, a gente entra só de vez em quando, pra dar o brilho na música. Mas às vezes eu acho que eles acham que a gente não é capaz de cantar um samba inteiro na avenida pra ajudar. Eles dizem que nossa voz não tem peso igual à de um homem. [...] Eles não querem quebrar essa [tradição?].²³

²⁰ O chocalho utilizado pelas escolas de samba consiste em um instrumento de grande dimensão, três a quatro vezes maior que um tamborim, pesando em média de um quilo a um quilo e meio. Para executá-lo deve ser sustentado numa região próxima altura do pescoço, exigindo para isso firmeza e controle de mãos e braços. Somando a isso várias horas consecutivas de ensaios, numa altíssima intensidade sonora, dia trás dia, não é de causar estranheza o cansaço percebido ao final de cada jornada.

²¹ Sandra Regina de Jesus. Há sete anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos.

²² Daniela M. dos Santos. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

²³ Daniela M. dos Santos. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

Falam que a mulher tem voz aguda, não pode puxar samba-enredo, que é homem que tem que puxar. A gente não canta todas as partes do samba-enredo. Eles acham que a gente não tem voz pra isso.²⁴

Essa insatisfação é consequência da desvalorização de seu papel, de sua importância como cantora e integrante do grupo. Segundo suas experiências, sua presença é percebida quase como dispensável.

Na escola de samba eu notei que se a mulher for tudo bem, se não for tanto faz. Não tem tanta importância. O importante é o puxador... a gente sabe da importância do puxador, mas a gente sabe do brilho que a mulher dá quando ta do lado dele. Acho que é o conjunto.²⁵

Na disposição dos ensaios, pudemos notar que as pastoras sempre ficam atrás dos puxadores, há dois ou três metros de distância, formando um grupo à parte. Se alguma delas não pode ir, nenhuma comparece ao ensaio e, quando isto ocorre, o mesmo parece transcorrer normalmente. Quanto à discriminação, nenhuma das ritmistas entrevistadas relatou perceber algum tipo de preconceito na bateria pelo fato de serem mulheres. Em contra partida, todas as cantoras afirmaram, em alguma medida, percebê-lo. Curiosamente, este dado se contrapõe com a participação feminina ao longo da história da música ocidental, onde as mulheres há décadas conquistaram reconhecimento e prestígio como cantoras, enquanto que como instrumentista o processo foi mais lento, gerando polêmicas até os dias atuais, conforme pudemos perceber em estudo desenvolvido anteriormente (ver: Gomes, 2008).

No mundo do samba, paralelamente às escolas de samba estão os grupos de *samba de raiz* e os grupos de *pagode*. Florianópolis conta atualmente com três representantes deste primeiro segmento, o *Número Baixo*, *Os Novos Bambas* e o grupo *Um Bom Partido*. Estes dois últimos apresentam uma significativa parcela feminina, (praticamente a metade do contingente), por essa razão, a estes dedicaremos maior atenção neste trabalho. Quanto ao segundo, os grupos de pagode, de acordo com recente levantamento feito por Pereira (2007), existem aproximadamente vinte seis grupos na região, todos formados por homens²⁶, à exceção do *Entre Elas*, que conta (propositalmente) apenas com mulheres. Três dados nos chamaram atenção: primeiro a desproporcional quantidade de grupos distribuídos em cada segmento, o que sugere uma popularidade, demanda e aceitação maior do pagode na cidade. Segundo, a quantidade maior de mulheres, proporcionalmente falando, no samba de raiz; e, por último, a diferente forma de integração da mulher: enquanto que no samba de raiz elas participam juntamente com os homens, no pagode, a estratégia de inserção foi apoiar-se num grupo exclusivamente feminino, conforme descreve uma das integrantes²⁷.

²⁴ Eloísa C. Gonzaga. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

²⁵ Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido*. Atuou como pastora da *Embaixada Copa Lord* em anos anteriores.

²⁶ Esse dado sobre a sexualidade dos integrantes não foi publicado em seu trabalho, mas confiado a através de contato pessoal. As integrantes do grupo *Entre Elas* também não souberam indicar nenhuma outra mulher fora de seu grupo que estivesse fazendo pagode na cidade.

No caso do pagode é difícil a mulher estar no meio, nos instrumentos. Tá mais no público, dançando. Mas no meio ali da percussão é difícil conquistar um espaço no meio dos homens. Às vezes eles são muito machistas. Mas como a gente é tudo mulher, a gente não precisou estar no meio deles, a gente não precisou tocar com eles, a gente conseguiu tocar entre a gente. Agora se fosse pra tocar no meio deles, seria mais difícil a aceitação.²⁸

Quanto aos grupos de raiz, o acesso à mulher parece ser mais democrático, entre outras razões, devido ao seu caráter familiar. Os dois grupos em questão se desenvolveram em reuniões de família, “no fundo do quintal mesmo” conforme descreve Jandira²⁹, uma das fundadoras do *Um Bom Partido*. O mesmo é percebido por Fujii (2002) em seu trabalho sobre o grupo *Os Novos Bambas*. Ainda hoje, depois de anos de formação, diversos integrantes possuem algum tipo de relação de parentesco. Suas apresentações musicais costumam serem marcadas pela forte presença de amigos, familiares, membros da comunidade, sambistas, sempre num ambiente fraterno e informal. Talvez, por esta razão, por esse caráter familiar, nenhuma das entrevistadas afirmou perceber qualquer tipo de preconceito contra elas neste ambiente musical devido à sua condição de gênero. Por outro lado, percebemos que a maioria dos grupos de pagode da região, inclusive o *Entre Elas*, possuem uma relação menos voltada ao familiar, ao comunitário, e mais direcionada ao aspecto comercial. Suas apresentações costumam ter um caráter profissional, onde a intimidade com o público é menor, caracterizando-se mais na condição de fã /ídolo.

Curiosamente, todas mulheres entrevistadas deste grupo afirmaram perceber preconceito, principalmente por parte dos contratantes, embora este não se dê explicitamente.

Não podemos dizer: ‘ah, sofremos preconceito!’, mas assim, um certo receio, eu vou te dizer que a gente sofre bastante. Questão de chegar pra tocar e todo mundo ficar parado, esperando pra ver se realmente sabiam tocar. [...] Em casa noturna é assim, os caras querem que a gente toque mas falam: ‘ah, queria ver vocês tocar antes’.³⁰

Contrapondo esses dois segmentos, podemos dizer que o samba de raiz reflete o ambiente da ‘casa’, o familiar, o privado, enquanto que o pagode, o ambiente da ‘rua’, o público. Historicamente, ao longo de vários séculos, a ‘casa’ foi o espaço destinado às atividades femininas, enquanto que a ‘rua’ foi consagrado como espaço masculino. Esta característica vincula a participação da mulher a uma ordem moral e social

²⁷ A escassa presença de mulheres no pagode em Florianópolis não parece não parece algo tão surpreendente se comparado à tendência nacional. Grupo de grande sucesso, como Raça Negra, Negritude Jr., Revelação, Gerasamba, Exaltasamba, Katendê, Só pra Contrariar, para citar alguns poucos, são formados exclusivamente por homens. Não me vem à memória uma mulher sequer atuando neste meio. Diferentemente do movimento pagode dos anos 80 onde, embora ainda minoria, mulheres frequentemente se destacavam nas práticas musicais, como por exemplo, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Alcione, Elza Soares, Eliane Machado, para citar algumas.

²⁸ Priscila Rangel Link, percussionista do grupo *Entre Elas*.

²⁹ Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido*.

³⁰ Elisa Rebelo, empresária do grupo *Entre Elas*.

conservadora que ainda opera a distinção entre feminino e masculino atribuindo para o primeiro o espaço privado e para o segundo o espaço público. Roberto M. Moura (2004) explora essa dicotomia casa/rua em sua pesquisa sobre o samba carioca, o que contribuiu para esta reflexão sobre as relações de gênero.

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (Damatta, apud Moura, 2004: 29).

Neste sentido, o pagode se apresentou como o universo mais masculino do samba, apesar de ser um fenômeno mais recente, tendo surgido em uma época na qual as mulheres conquistaram mais espaço de atuação na sociedade e nas práticas musicais. O pagode veio reestruturar as relações gênero dentro do mundo do samba, pois a participação feminina aparece aqui como exceção e, talvez por isso, a alternativa encontrada pelas musicistas locais tenha sido a formação de um grupo exclusivamente feminino, único na região.

O samba de raiz aparece como um espaço mais democrático no que se refere à participação e aceitação da presença feminina. Apesar de sua prática remeter à tradição e ao passado, lembrando assim de uma época de maior opressão às mulheres – por vezes, contendo nas próprias letras dos sambas um discurso que coloca a mulher numa condição subalterna –, há um espaço aberto para elas circularem nas mais diversas funções musicais. Diferente do pagode, o samba de raiz não promove uma reestruturação nas relações de gênero, pois a participação feminina no samba sempre existiu, embora em menor proporção.

Já a escola de samba refletiu as relações típicas de uma instituição social, neste caso, uma “escola”. Ao apresentar uma concentração feminina em torno do naipe dos chocalhos, a bateria da escola reflete as segmentadas relações entre os indivíduos, relações que são perpetuadas por diversas instituições como escolas, igrejas, empresas e órgãos públicos, as quais comumente separam indivíduos por faixa etária, gênero, raça, classe.

Considerações finais

Refletir sobre as relações de gênero num universo tão amplo como é o *mundo do samba* nos conduziram a discutir questões como: as diferentes formas de inserção das mulheres nos diversos territórios promovidos por esta manifestação; os papéis assumidos por elas neste processo a partir de sua condição de gênero; as causas de sua possível invisibilidade neste movimento; e, os motivos que levam à sua reduzida participação em determinados espaços e/ou funções. Neste sentido, compreendemos que as relações de gênero no interior desta cultura musical não se apresentam de forma estática, mas sim em constante processo de reformulação. Por trás de seus depoimentos, suas práticas políticas, sociais e artísticas percebemos que as mulheres musicistas se articulam no sentido de estabelecer novas relações de poder no movimento, embora sua atuação não se caracteriza necessariamente como uma prática de resistência ou incorporação

ideológica. Por outro lado, a crescente participação das mulheres neste meio musical precisa ser acompanhada também de uma crescente visibilidade nos estudos acadêmicos sobre essa produção cultural, o que ainda continua sendo pouco pesquisado, apesar da reestruturação e conquista de diversos espaços por parte do contingente feminino.

Referências Bibliográficas

ALI NA ESQUINA. Direção: Graziela Storto e Rita Piffer. Produção: André Barbosa e Cristine Corrêa. Produção independente. DVD (1h30min), 2006.

ARAÚJO, Samuel. “Brega, Samba, e Trabalho Acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia”. *Revista Opus* n. 6. out. 1999. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus6/araujo.htm>>

_____. “Relações Musicais entre a África e as Américas no Samba Carioca”. In: *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. (orgs) ARAÚJO, S; PAZ G; CAMBRIA V. Rio de Janeiro: MauadX: FAPERJ, 2008, p. 181-185.

BELTRÃO, Synval. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira*. Ed. Liberdade, SP, 1993.

BERNARD, C. *O bê-á-bá das escolas de samba*. Florianópolis: Diálogo Cultura e Comunicação, 2001.

BLUMENBERG, Alberto Henrique. *Quem vem lá?: a história da Copa Lord*. Florianópolis: Garapuvu; 2005.

COSTA, Neusa Meirelles. *A mulher na música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0405.html>>. Acessado em: 02/10/2006.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FUJII, Ricardo Massao. *Os Novos Bambas: continuidade da música popular no morro da caixa d'água*. 2002. 58 p. Monografia (Graduação) Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2002.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “Relações de gênero e rock'n'roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis”. In: *3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008*. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, p. 134-148, 2008. Disponível em: <http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo_igualdade/pdf/3_premiacao.pdf>.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Gênero, violência e poder na prática musical das mulheres rappers do Morro da Caixa d'Água, Florianópolis, SC. In: CONGRESSO ANPPOM XIX. Curitiba. *Anais*. UFPR. 2009.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Samba e Relações de Gênero na Ilha de Santa Catarina. In: *4º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008*. Menção Honrosa. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, p. 134-148, 2008. Disponível em: <http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo_igualdade/pdf/3_premiacao.pdf>.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, 1998.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre sociabilidade e concepções musicais*. 2007. 142p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. As Classificações Étnicas e as Terras de Negros no Sul do Brasil. In: *Terra de Quilombos: Caderno da Associação Brasileira de Antropologia*, v. 1, p. 111-119, 1995.

LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2005.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Revista Em Pauta*, v. 13, n. 12, p. 89-111, 2002.

MATOS, Maria Izilda S. Sensibilidades feminina: poética e música em Dolores Duran. *Revista Labrys: estudos feministas* n.5, Jan-Jul 2004.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidade e representações*. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2006.

MENEZES BASTOS, Rafael. A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). *Série Antropologia em Primeira Mão*, n° 1, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NETO, Paulo Cordeiro de Oliveira. A pura cadência da Tijuca: um estudo sobre a organização social através da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca. *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.2, n.1, mar. 2004, p. 21-30. Disponível em: <<http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/2paulo.htm>>.

OLIVEN, Ruben George. A sociedade no princípio deste século vista através da música popular brasileira. In: *Entre a Europa e África: a invasão do carioca*. (Orgs) LOPES, Antonio Herculano. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p.99-109.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial. VII Congresso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Mesa 25 Tema III: Gêneros musicais e relações de gênero. 2006.

PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: ed. UFSC, 1994.

PEREIRA, Airon Alisson. *O "samba moderno" e o pagode romântico em Florianópolis: história, bandas e características*. 2007. 62 p. Monografia (graduação)

Curso de Licenciatura em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2007.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A Musa sem Máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Editora Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, Áurea Demaria. *No balanço da “Mais Querida”*: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC). 2006. 182p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual Paulista. 2006

SOUZA, Ângela Maria. A globalização do movimento hip-hop: estabelecendo relações de consumo e gênero. *Fazendo Gênero 7. Anais*. ST.43 Corporalidade, Consumo, Mercado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

TRAMONTE, Cristiana. *O Samba Conquista Passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Florianópolis: Diálogo, 1996.

TROTTA, Felipe da Costa. Juízos de valor e o valor de juízos: estratégias de valorização na prática do samba. *Revista Galáxia*, n. 13, julho de 2007.

VEIGA, Ana Maria. Mulheres em Rádio e Revista: Imagens Femininas na Época de Ouro da Música (Rio de Janeiro 1930/1945) 216p. 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e trabalhos científicos monográficos vencedores, 2006, p.32-63.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: 6 ed. Jorge Zahar, 2007.

VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

A presença da música sacra na vida cotidiana dos descendentes de ucranianos de Prudentópolis-PR

Paulo Renato Guérios¹

Resumo

Este trabalho trata da relevância social da música sacra entre os camponeses descendentes de ucranianos que vivem na cidade de Prudentópolis/PR. A maior parte desta população define seu pertencimento étnico e cultural em ligação com a Igreja Católica Ucraniana de Rito Grego, uma igreja uniatista (sob a autoridade da Igreja Católica Romana, mas de rito oriental ou bizantino). A música é parte fundamental deste rito, sendo constituinte da experiência mística e religiosa dos fiéis. Explora-se aqui como esta experiência fornece parâmetros para a vivência do tempo e do espaço nesta comunidade, e como o sistema ritual, nas palavras de Turner (1975: 62), “contém imagens, significados e modelos que constituem os referenciais cognitivos e éticos da cultura”. Ao mesmo tempo, questiona-se acerca das funções cumpridas pelo ritual e por sua música neste grupo, enfocando as mensagens perpetuadas nos ritos, o porquê de sua vitalidade no grupo, e seus impactos na vida cotidiana da comunidade. Esta análise permite observar como a música e o ritual não se restringem a um âmbito religioso e funcionam no ambiente social como elementos vitais na (auto)regulação das relações no grupo observado.

Abstract

This article discusses the presence and importance of sacred music in the lives of ukrainian peasants that inhabit Prudentópolis, a small town in southern Brazil. Most of these peasants refer to themselves as Uniatists, belonging to the Ukrainian Church of Byzantine (Greek) Rite – a congregation that is under the authority of the roman pope, but uses the oriental rite of the orthodox church. Music is a fundamental trait of this rite, and guides the mystic and religious experience of the community. Here we explore how this experience defines parameters to the perception of time and space in this group, and how the ritual system, following Turner (1975:62), “contains images, meanings and templates that constitute the cognitive and ethical landmarks of a culture”. At the same time, we survey the functions accomplished by ritual and music in the everyday life of the community, focusing on the messages conveyed by the rites, the reasons of its vitality, and its impacts on the social life of the members of this social group. This analysis shows that music and ritual are not constrained in the religious domain, working as vital elements in the (auto) regulation of the relationships established in the community.

¹ Departamento de Antropologia – Universidade Federal do Paraná.

Introdução

Este trabalho trata da relevância social da música sacra entre os camponeses descendentes de ucranianos que vivem na cidade de Prudentópolis/PR.² A maior parte desta população é composta por pessoas da terceira ou quarta geração de imigrantes que vieram ao Brasil na década de 1890.³

Os imigrantes ucranianos eram camponeses que vieram ao Brasil, Estados Unidos e Canadá em busca de terra e trabalho. A religião era a única instituição que definia seu pertencimento: perguntados por sua origem, eles afirmavam ser “rutenos” – palavra que definia a população de religião greco-católica que vivia na Província da Galícia, no Império Austro-Húngaro.

Discorreremos aqui acerca de como a música religiosa é parte fundamental do rito greco-católico, sendo constituinte da experiência mística e religiosa dos fiéis. Veremos também como esta experiência fornece parâmetros para a vivência do tempo e do espaço nesta comunidade. Por fim, questionaremos acerca das funções cumpridas pelo ritual e por sua música neste grupo, enfocando o porquê de sua vitalidade e seus impactos na vida cotidiana da comunidade.

A música no ritual da Igreja Greco-Católica Ucraniana

Para discorrermos acerca da música sacra da Igreja Católica Ucraniana, é necessário antes que localizemos a especificidade desta Igreja.

Desde o século XI, após a codificação do alfabeto cirílico por São Metódio e São Cirilo e após o cisma da Igreja Católica, os servos feudais da região da Europa onde atualmente se localiza a Ucrânia Ocidental (ao Norte do Mar Negro) passaram a pertencer à Igreja Ortodoxa. Este pertencimento religioso marcava também uma diferença de estatuto: a nobreza polonesa, à qual pertenciam os senhores feudais da região, era, ao contrário, de religião católica romana. O pertencimento religioso marcava assim também o pertencimento a uma etnia e a um estrato social diferenciados.

Os ascendentes dos rutenos que vieram ao Brasil, no entanto, deixaram de ser ortodoxos no final do século XVI. Em 1596, na tentativa de elevar seu status na *commonwealth* lituano-polonesa (unidade política local na época), um grupo de bispos ortodoxos decidiu aceitar colocar-se sob a autoridade do papa católico romano Urbano VIII, em um acordo conhecido como União de Brest. Através desse acordo, foi criada a Igreja Grega Uniate (do termo em latim para “unida”).⁴

² Este trabalho apóia-se em parte de minha tese de doutorado (Guérios, 2007), defendida no Museu Nacional / UFRJ.

³ Hoje, estima-se que 90% dos descendentes desses imigrantes permaneçam no Estado do Paraná. Prudentópolis, localizado a 207 km de Curitiba, é o maior município remanescente das primeiras colônias.

⁴ Segundo Vailhé [1909], no início do século XIX eram reconhecidas oito divisões entre as igrejas ortodoxas que se colocaram sob a autoridade de Roma, ou seja, entre as Igrejas Uniatistas: gregos puros, ítalo-gregos, georgianos, greco-árabes, rutenianos, sérvios,

Como parte dos arranjos estabelecidos na União de Brest, o metropolitano de Kiev (a principal cidade da região) continuou tendo autoridade sobre sua diocese, os padres uniatistas continuaram a ter o direito de casar e – principal ponto de nosso interesse aqui – o rito bizantino original, em língua eslavônica antiga, foi mantido. Em contrapartida a Igreja esteve a partir de então subordinada à autoridade do papa e, conseqüentemente, às decisões tomadas pela hierarquia da Igreja Católica Romana.

Após esse processo histórico, a Igreja Greco Católica desta região, ou “Igreja Católica Uniata de Rito Oriental”, como a chama o imigrante Paulo Muzeka (1936), passou a ter uma conformação única, específica dos rutenos. Isto possibilitou assim que ela continuasse a desempenhar, como ocorria há séculos, o papel de um marcador étnico.

A atual Igreja Católica Ucraniana, que deriva deste processo, funciona então como um misto da Igreja Ortodoxa com a Igreja Católica. Submetida há quatro séculos às determinações dos concílios da Igreja Católica, opera contudo, em todos os seus ritos e mesmo na arquitetura de suas Igrejas, como uma Igreja Ortodoxa. O padre reza ainda a missa de costas para os fiéis, por trás das portas do *Iconostás* (parede de ícones que separa a parte dos fiéis da parte mais sagrada da igreja), e o rito é em sua maior parte cantado ou em recitativos. Até o Concílio Vaticano II, em 1965, o rito era rezado em língua eslavônica antiga – uma língua arcaica que não é mais falada ou compreendida pela população. Hoje, ele foi traduzido para o ucraniano.

Em Prudentópolis, há atualmente apenas um horário (no domingo à noite) em que a missa é rezada em português, em uma adaptação do rito oriental. Esta missa ocorre apenas na Igreja Matriz, na sede da cidade – em todas as colônias, no interior do município, ela é rezada apenas em ucraniano, assim como nas demais missas da Matriz. As missas são a principal ocasião em que a língua ucraniana é utilizada hoje no município: apenas nas colônias mais distantes ou com menor contato com a sede ela prossegue sendo a língua mais falada.

Esta mudança no uso das línguas passou a ocorrer a partir da terceira geração: até a década de 1950, a maior parte do município tinha poucos contatos com a sociedade brasileira englobante. De fato, as características da instalação das colônias rutenas no Brasil possibilitaram a manutenção dos laços estabelecidos entre os rutenos em sua terra de origem. Apesar de projetos do governo paranaense de criar colônias pluriétnicas, vários fatores levaram a uma homogeneização de suas populações.⁵ Hoje, isto fica evidente para qualquer pessoa que visite Prudentópolis: seu maior prédio é um seminário; os pontos focais da cidade são a Igreja Católica Ucraniana e a Igreja Católica Romana; todas as 32 colônias que se espalham ao redor da cidade são também centralizadas em Igrejas Católicas Ucranianas, grandes construções com cúpulas bizantinas que se destacam no contraste com as moradias camponesas que as rodeiam.

búlgaros e romenos. Essas 8 igrejas teriam ao todo 5,5 milhões de fiéis, dos quais 4,1 milhões seriam “rutenos” e “sérvios”. Todas elas seguem o rito bizantino; no entanto, apenas os “rutenos” e búlgaros utilizavam o texto eslavônico antigo no rito.

⁵ Dentre estes fatores, podemos citar a dificuldade que o governo encontrou de recrutar imigrantes de diversos países e a opção, que vários colonos fizeram, de mudar em busca dos locais em que havia maior concentração de pessoas de mesma origem.



Foto 01: Missa na Igreja Matriz de São Josafat, pertencente à Igreja Ucraniana de Rito Grego, em Prudentópolis – PR.



Foto 02: Camponeses de origem ucraniana em sua casa, na colônia Tijuco Preto, em Prudentópolis – PR.

O principal lócus da vivência coletiva dos imigrantes ucranianos e de seus descendentes no Brasil permanece sendo a Igreja. De fato, os elementos religiosos espalham-se por todas as dimensões da existência, incluindo a vivência do tempo e do espaço.

A vivência do tempo é toda marcada pelo calendário religioso: os momentos mais significativos do ano são as festas da Páscoa e do Natal, cada qual com seus rituais específicos e com cantos exclusivos das celebrações da época. As saudações utilizadas no cotidiano remetem à Igreja: o “bom dia” é substituído por “*Slava Isusu Hrestu*” (“Glória a Jesus Cristo”), e respondido por “*Slava na vike*” (“Glória para sempre”); no tempo da Páscoa, as saudações são substituídas por “*Hrestos voskres*” (“Cristo ressucitou”) e “*Na voistenu voskres*” (“Ressucitou para sempre”); no Natal, por “*Hrestos c’e rajdaye*” (“Cristo está nascendo”) e “*Slavim yeho*” (“Louvêmo-lo”) (Wouk, [1965]: 38). Para cada etapa do trabalho com a terra (plântio, preparação e colheita) há uma bênção própria, o *Moleben*, de que poucos camponeses abrem mão; por fim, o mesmo ocorre em relação aos momentos significativos do ciclo de vida, como o batismo, o casamento e a bênção dos mortos (*Parastás*) (Andreazza, 1999: 111).

A ocupação do espaço também é ligada à vivência religiosa. Logo após a chegada dos imigrantes, a cruz era sempre a primeira estrutura a ser erigida, e todas as “linhas” (estradas ao longo das quais as colônias foram formadas) iniciam com uma delas. A igreja, sempre a maior construção de cada colônia, era construída antes mesmo das casas definitivas dos colonos (Wouk, [1965]: 37). A disposição dos móveis e das portas na casa, sempre virados para o nascente, reproduz a posição do prédio da igreja. Por fim, quase todas as casas contam com sua própria parede de ícones, emulando aquela da Igreja, e misturada às fotos de antepassados falecidos.

Abordemos agora, brevemente, as características do rito oriental utilizado nas missas.

O rito religioso adotado é o rito oriental (bizantino), atualmente, como afirmado acima, performado em língua ucraniana. É inteiramente cantado pelo sacerdote e pela comunidade, que se distribui em quatro vozes distintas. Até 1965, era rezado em uma língua desconhecida dos fiéis. Mesmo assim, atualmente o padre faz sua recitação em volume audível durante apenas parte da cerimônia – parte do ritual é recitado em voz baixa junto ao altar. Os fiéis intervêm, concomitante ou em seguida aos recitativos do padre, sempre cantando.

A arquitetura da Igreja também auxilia a experiência religiosa do fiel. Em primeiro lugar, a presença da cúpula bizantina faz com que a música cantada ecoe e ressoe em toda a construção. A planta do prédio (em forma de cruz e não de nave, como nas igrejas de rito latino) é dividida em três seções: o espaço dos gentios, onde originalmente ficavam as pessoas de fora da comunidade ou as que se encontravam em pecado, como as mães solteiras (hoje o uso deste espaço não é configurado desta forma); o espaço dos fiéis; e o *Sanctus Santorum*, a parte mais sagrada da igreja, separada de sua nave pelo *iconostás*, a parede de ícones.⁶ Pelo portão central dos três que dão passagem através do *iconostás*, apenas o sacerdote pode passar. É importante destacar que o rito é uma experiência cuja pista mais forte é auditiva e não visual: de fato, praticamente nenhum fiel vê o padre, que reza de costas para a comunidade dentro

⁶ As pinturas dos santos no *iconostás* seguem ainda a estética bizantina, sem o uso da perspectiva: todos os personagens são pintados em duas dimensões e no mesmo plano em relação aos demais elementos do quadro.

do *Sanctus Santorum* – dos lugares laterais da igreja, sequer é possível ver o *iconostás*, e há mesmo bancos que ficam atrás das colunas que sustentam a construção.

Assim, para a análise da relevância da religião na vida cotidiana desta população, é necessário considerar que a *experiência religiosa* por eles vivida é qualitativamente única. Os rituais têm uma presença espiritual toda própria. Esta presença espiritual constitui-se de uma experiência multissensorial intensa, que é constituída por uma delimitação arquitetural precisa do espaço, pela emissão de aromas (toda a missa tem momentos de queima de incenso) e, principalmente, pela ressonância dos cantos bizantinos na acústica da construção do prédio da igreja. Um fiel da Igreja Católica Ucraniana, que vive esta experiência desde sua socialização primária, é mergulhado em uma vivência mística capaz de ocorrer apenas nos rituais desta Igreja. Abrir mão do rito, de fato, levaria à descaracterização da experiência religiosa como um todo, algo impensável para um devoto desta religião – e algo que explica a persistência do ritual mesmo na quarta geração pós-migração.⁷

Música e religião na vida social cotidiana dos camponeses de Prudentópolis

Deste modo, a vivência de tempo e espaço dos imigrantes ucranianos e de seus descendentes é intimamente ligada aos quadros fornecidos pela religião e pelo rito católico oriental. De fato, como afirma Turner (1975: 62), como qualquer sistema ritual socialmente eficaz, este rito “contém imagens, significados e modelos que constituem os referenciais cognitivos e éticos da cultura”.

A análise da presença da música e do ritual na vida social não se esgota, no entanto, na discussão acerca de suas conexões com cultura ou estrutura. Podemos também, questionarmo-nos acerca de seus impactos na vida cotidiana e acerca de sua presença na vida social de cada comunidade: como e por que a música e o ritual estão presentes em sua vida diária?

Nos relatos acerca da vinda ao Brasil, os primeiros migrantes referem-se repetidas vezes a momentos em que a música criava, ao longo da viagem, o sentimento de comunidade. Ao relatar a viagem de navio ao Brasil, por exemplo, Pelep Kobren registra os seguintes episódios:

Um dia um senhor anunciou em voz alta, “ei, pessoas, vocês sabem que dia é hoje?” Após um silêncio alguém respondeu, “como podemos saber que dia é hoje quando perdemos a noção do tempo aqui no mar?” “Hoje” – ele disse – “é um dia santo. Mês de agosto. O sexto dia. Hoje é *Spasa* [festa da transfiguração do Senhor]”. Todos ajoelharam e rezaram “Pai nosso, que está no céu...”, e começaram a ler o Salmo *Velehanie* e a cantar outras canções religiosas. As pessoas ficavam em pé e rezavam como se estivessem na igreja. As mulheres choravam abertamente, e os homens também eram vistos enxugando suas lágrimas.

⁷ De fato, ao chegarem ao Brasil, os imigrantes se depararam com igrejas construídas na configuração das igrejas de rito latino (sem as cúpulas, e em forma de nave). Isto era fonte de estranhamento, principalmente devido ao fato de que as igrejas pareciam polonesas para eles. Nos casos de colônias mistas, estes prédios acabavam sendo ocupados pelos poloneses, o que deixava os rutenos sem um local para suas celebrações religiosas. Este processo desembocou na construção dos templos bizantinos que hoje formam o núcleo de cada colônia em Prudentópolis.

E isso não era sem razão. Eles lembravam as igrejas das aldeias, a família, os amigos com quem viviam, trabalhavam e rezavam. (Kobren, 1936)

Assim passavam os dias, um após o outro. (...) Alguns dias eram mais interessantes que os outros. Entre os “taliane” que viajavam conosco havia frequentemente brigas, e a tripulação tinha trabalho com eles. (...) Enquanto os “taliane” brigavam, nosso povo cantava. Assim começou: uma ou duas pessoas no começo. Logo 100 ou 200 pessoas se juntavam. (...) e assim cantavam sem dirigente, sem ensaio prévio, e era bonito que dava gosto de ouvir. “E o que cantavam?”, pode perguntar algum cantor. Cantavam tudo o que sabiam! Além dos cantos de igreja, santos, cantavam “*Juro j moiá, juro*”, “*Pani mala, pana Petrucha kohala*”, “*Tchumatchenka*”, [cantigas populares, conhecidas como *kolomeikas*] e assim por diante. (Kobren, 1936)

A música e os rituais religiosos eram assim signos de entrada em um registro solene, e, junto com as cantigas populares, atuavam no sentido de construir um laço de comunidade entre pessoas que não se conheciam antes da migração. Os rutenos que vieram ao Brasil não constituíam um grupo *a priori*: foi ao longo do processo migratório que elas estabeleceram novos laços com seus companheiros de viagem, reunindo-se em grupos recém-constituídos e separando-se de outros grupos que vinham com eles para a América ao mesmo tempo. A música foi um dos canais de aproximação entre estas pessoas, e de constituição de laços entre elas.

Adicionalmente, a música era ligada à lembrança da terra. Para esses rutenos, como percebe-se nos trechos citados acima, a terra natal estava onde estava o rito religioso. Segundo a versão apresentada nos relatos, ao colocar-se em uma postura de devoção e ao cantar os cânticos sagrados durante sua viagem ao Brasil, os rutenos estariam “em casa” em espírito, a despeito do local em que estivessem fisicamente.

Hoje, quando os grupos de cada colônia já estão constituídos há algumas gerações, a música serve como um signo de uma fronteira social, separando os que estão “dentro” da comunidade, tendo participação plena em suas dinâmicas, dos que ocupam uma posição marginal. Várias são as ocasiões em que a conexão entre a música e o pertencimento social é visível na vida cotidiana destes camponeses.

Uma delas é o ritual das cantigas de Natal, as chamadas *Koliadê*. No dia de Natal, formam-se grupos (separados por sexo e idade) que fazem visitas às casas de sua colônia. No ano de 2003, participei de um destes grupos, e pude observar seu funcionamento. Com uma *Cantêchka* emprestada (livro de cantos sagrados, segundo o nome misto de português e ucraniano), acompanhei os camponeses da colônia de Tijuco Preto em suas visitas pelas casas próximas à igreja – as casas mais distantes foram visitadas pelo dono da venda local, que tem um carro para alcançá-las. Quando chegávamos às casas, os moradores já estavam à espera. Éramos recebidos, cantávamos, e no final dos cantos declamávamos uma mensagem de prosperidade para o próximo ano. A parte ritual era toda feita em língua ucraniana, e os contatos pessoais em quase todos os casos em português. A seguir, o dono da casa servia comidas e bebidas.⁸ No final da visita, cada proprietário dava uma contribuição para a Igreja, em geral de cinco

⁸ Nosso roteiro seguia uma lógica gastronômica: os membros do grupo sabiam que em tal casa o dono sempre oferecia um churrasco, o que implicava que sua visita deveria ser em um horário mais próximo do almoço; desde o início, alertaram-me para comer apenas um pouco em cada casa, porque durante as cinco horas de visitas teríamos que aceitar comida em todas elas.

reais; toda a comunidade arrecadou cerca de 4 mil reais no fim do dia. Ao mesmo tempo em que eu cantava (*koliaduvau*) no Tijuco Preto, minha esposa era visitada pelos grupos de nossos vizinhos na sede de Prudentópolis.

Este ritual é parte integrante da rotina anual de vários colonos de Prudentópolis; sua repetição ano após ano é naturalizada por boa parte da população, o que significa que o rito religioso está imiscuído de tal forma em sua percepção da vida cotidiana que ela não é imaginável sem sua presença. A vitalidade da Igreja Ucrâniana e de seus rituais, assim, manteve-se em parte pelos mesmos motivos que mantiveram vivas as lembranças coletivas dos judeus estudados por Yerushalmi (1984: 110): em “função da fé partilhada (...) e da vontade do próprio grupo, que transmitia e recriava seu passado graças a todo um emaranhado complexo de instituições sociais e religiosas que funcionavam organicamente para esse fim”.

Ao mesmo tempo, percebe-se que as pessoas de maior prestígio em cada comunidade participam, necessariamente, de rituais como o das *Koliadê*. Mesmo se um colono é de origem “ucraína”, a intensidade de sua participação nas atividades da paróquia e sua conformidade às normas religiosas é que são pistas essenciais na determinação de seu pertencimento à comunidade – e são esses elementos que nem todos os colonos “ucrainos” as partilham na mesma medida. Na linha Esperança, por exemplo, um dos colonos comprou uma antena parabólica para sua casa, chamada no interior da cidade de *rechetó* (пешето, a grande peneira côncava utilizada para separar os grãos colhidos das folhas e ramos que os acompanham). O comentário que ouvi a seu respeito foi: “ele nunca tem dinheiro para a igreja, mas tem *rechetó!*”. Por ter colocado a igreja em segundo plano em sua vida, esse colono tornou-se mal visto na comunidade. Em posição oposta a ele estavam Sofia e Silvestre Semchechen, que tinham em 2003 quase 90 anos de idade: extremamente devotos, eles moravam na casa mais próxima da igreja da linha Esperança, participavam assiduamente de todas as atividades da paróquia e tinham uma filha freira. Quando Sofia adoeceu, os vizinhos se revezavam para levar comida e limpar a casa do casal.

De fato, os membros de maior prestígio de cada linha são aqueles que têm participação mais ativa na vida paroquial e nos Apostolados da Oração, e as pessoas que participam menos das atividades da igreja são, até certo ponto, deixadas de lado da vida comunitária. Como a igreja e seu pavilhão constituem o grande pólo da vida social de cada linha, é ali que ocorrem reuniões, que se articulam as trocas com os políticos locais, que se acertam novos casamentos. O acesso a todos esses eventos privilegiados é dado pela participação na vida religiosa da paróquia – sempre mediada pelas canções sacras e, nos momentos menos solenes, pelas canções populares. Em uma ocasião, por exemplo, fui convidado a um casamento na linha Esperança; a festa ocorreu no Pavilhão, a comida foi feita por pessoas da comunidade e servida pelos garotos que vivem na linha. O casal teve que providenciar apenas a comida – o local, a organização e a mão de obra foram providenciados pela comunidade local. Isso apenas ocorreu porque o rapaz que se casava era altamente engajado nas atividades da paróquia local.



Foto 03: Camponês de origem ucraniana canta para ouvinte durante ritual da *Koliadê* na colônia Tijuco Preto, em Prudentópolis – PR.



Foto 04: Camponeses de origem ucraniana plantando sementes de fumo em suas terras, em Prudentópolis – PR.

As redes de ajuda mútua também costumam incluir apenas as famílias que participam ativamente da vida da Igreja. No Tijuco Preto, um colono cuja família é participativa na paróquia (seu irmão, por exemplo, era presidente do conselho paroquial na época de meu trabalho de campo) e que é membro importante do Apostolado da Oração conseguiu comprar seu terreno para plantar fumo graças ao empréstimo de uma senhora que recebia uma pensão do Governo.⁹ Esta senhora disse-me que o valor foi integralmente devolvido nos anos seguintes; um colono que não participa das atividades da paróquia, contudo – e que jamais contaria com a confiança de dona Tecla – contou-me essa história com ressentimento, espalhando o boato de que o colono que fez o empréstimo “enganou a velhinha” e jamais lhe pagou um centavo.

As próprias comunidades, assim, exercem controle sobre seus membros, recompensando a participação na vida comunitária e punindo a não conformidade à rotina religiosa local. Dentro desta rotina, a música sacra tem papel essencial. No enterro de um senhor de grande prestígio em sua comunidade e que participava ativamente dos cantos em cada igreja, o bispo que prestou homenagem ao falecido afirmou que sua vida havia acabado, mas que, acima de tudo, “silenciou-se sua voz”.

O mesmo, por fim, ocorre nas avaliações que cada comunidade faz da outra. Certos rituais, como o do dia dos mortos, da Páscoa e do Natal, contam com cânticos que são entoados apenas em um determinado dia do ano – e que não são conhecidos senão por poucos fiéis. Nestas cerimônias, camponeses de uma colônia que desejam rezar a missa mas que não conhecem os cânticos organizam-se para que venha alguém que os conheça. Em suas palavras, eles dizem que as comunidades que contam com estas pessoas são “mais fortes” do que as suas próprias. Acompanhei uma ocasião em que uma colônia providenciou o transporte de um ônibus para que houvesse pessoas suficientes para “cantar a missa” como seria necessário. As pessoas convidadas participaram da festa na outra comunidade e ganharam, além do transporte, a refeição no pavilhão da festa.

Conclusão

Os dados acima permitem observar como a música e o ritual não se restringem, em Prudentópolis, ao âmbito religioso. Seus símbolos e significados transbordam deste contexto específico e são elementos relevantes na constituição da percepção do tempo e do espaço. Vimos também os cantos sagrados são elementos fundamentais na constituição de uma experiência religiosa complexa, que é reforçada a cada *performace* do ritual.

Paralelamente, a música é um dos operadores que funcionam, neste ambiente social, como elementos vitais na (auto)regulação das relações no grupo observado. Por um lado, ela foi um fator de aproximação entre os camponeses que vieram ao Brasil, constituindo comunidades ainda antes da chegada às colônias. Por outro lado, nos dias de hoje ela opera como um definidor de fronteiras e limites da comunidade real, criando ainda uma escala de prestígio em seu interior que é relacionada com o domínio e o conhecimento do repertório de canções sacras e profanas da etnia.

⁹ A pensão era relativa à participação de seu marido na Segunda Guerra Mundial como pracinha da FEB.

Referências bibliográficas

ANDREAZZA, Maria Luiza. *O paraíso das delícias. Um estudo da imigração ucraniana, 1895–1995*. Curitiba: Aos Quatro Ventos. 1999.

GUÉRIOS, PAULO. R. *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*. UFRJ / Museu Nacional. Tese de doutoramento em Antropologia Social. 2007.

MUZEKA, P. Relato publicado no jornal Праця [Pratsia (“Trabalho”)]. 1936.

TURNER, Victor. “Ritual as Communication and Potency: an Ndembu Case Study”, in TURNER, Victor, *Symbols and Society: essays on Belief Systems and Action*. Athens: Southern Anthropological Society. 1975.

VAILHÉ, Siméon. “Greek Church”, in *The Catholic Encyclopedia, Volume VI*. New York: Robert Appleton Company. [1909].

WOUK, Miguel. Estudo etnográfico-lingüístico da comunidade ucraina de Dorizon. Curitiba: Projeto. 1981 [1965].

YERUSHALMI, Josef. *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*. Paris: Éd. De la Découverte. 1984.

Tempos de abundância e escassez no alto sertão alagoano ou modos de ser e não ser Kalankó

Alexandre Herbetta¹

Resumo

Os Kalankó constituem uma população que, atualmente, se identifica como indígena no alto sertão alagoano. Tal percepção é baseada em dois elementos. Primeiramente, numa noção genealógica que conecta as atuais famílias Kalankó a algumas famílias oriundas de Brejo dos Padres/PE – antigo aldeamento missionário – dissolvido no século XIX. Isto elabora uma ordem genealógica de aproximadamente 6 gerações, as quais explicam os deslocamentos e a territorialização do grupo. Em segundo lugar, a percepção da indianidade tem como base a prática de um complexo ritual que é essencialmente musical. Tal complexo ritual tem como centro o toré, rito amplamente difundido entre os povos indígenas da região e que estabelece uma extensa rede de troca e aliança entre eles. Este texto esboça o campo de atuação da música como dispositivo fundamental no equilíbrio simbólico da vida no alto sertão alagoano, gerando operadores éticos e morais em relação à atuação dos sujeitos do grupo.

Abstract

The Kalankó constitutes a population that, currently, identifies itself as indigenous in the high alagoano hinterland. Such perception is based on two elements. First, in a genealogical notion that connects the current Kalankó families to some deriving families of the Brejo dos Padres/PE - old missionary project - dissolved in XIX century. This notion elaborates a genealogical order of 6 generations, which explains the displacements and the current situation of the group. In second place, the perception of the ethnicity has as its base, the practice of a ritual complex that is essentially musical. Such ritual complex has as its center, the toré, that is widely spread out the indigenous peoples of the region and establishes an extensive net of exchange and alliance between them. This text sketches the field of music as a basic device in the symbolic life balance in the area, generating ethical and moral operators in relation to the citizens lifes.

Flecha de Tempo

O tempo passou para os Kalankó. A passagem do tempo para eles é classificada em períodos históricos, cada qual possuindo características similares e opostas, mas todas apontando para a visão de mundo do grupo. Eles se percebem como descendentes de um dos povos indígenas que viveram, durante o século XIX, no aldeamento de Brejo dos Padres, em Pernambuco. O aldeamento missionário foi a forma mais utilizada no período para o controle da população nativa. Especialmente no século XVIII, o estado português intensificou o processo de aldeamento, agrupando uma série de grupos diferentes num mesmo espaço. Isto para catequizá-los e, ao mesmo tempo, liberar suas terras. Nestes aldeamentos, os indígenas passavam por um amplo processo de

¹ Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Membro do MUSA – Núcleo de Estudos da Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe.

transformação, pelo contato (muitas vezes violento) com outros grupos indígenas, missionários, negros aldeados e com a sociedade do entorno. Este processo de ajuntamento forçado acabou levando à construção de um horizonte cultural “pan-nordestino” (Pompa, 2002). Tal horizonte é fortemente marcado pela estética e pela ética cristãs, que tornaram-se – a partir de uma interpretação própria – fortes operadoras da lógica das populações oriundas da região.

A partir da Lei de Terras de 1850, os aldeamentos foram progressivamente extintos e as terras anexadas a municípios ou adquiridas por grandes proprietários, o que incentivou o processo migratório. A chegada de algumas famílias nucleares à região do alto sertão alagoano é entendida atualmente pelo grupo como o nascimento Kalankó. Até julho de 1998, os Kalankó viveram num tempo classificado como “Dos Antepassados” representando um período em que continuaram desempoderados no sistema de relações de poder estabelecido na região, o que significa dizer que continuaram sendo expropriados de suas terras e sem representatividade política – neste momento, classificados como caboclos. Além disso, foram duramente reprimidos, o que fez com que escondessem alguns gêneros expressivos, como rituais e cantos, já que só podiam mostrar o que não chamava a atenção do não-índio. Este cenário começou a mudar quando a comunidade “reapareceu” para o município de Água Branca, afirmando uma identidade indígena e cantando o toré no centro da cidade. Desde então, atualizam este momento todo mês de julho. Em 2001, surgiram para a imprensa estadual, no jornal “Tribuna de Alagoas” e a partir desta ocasião, passaram a classificar o tempo como “Da Luta”. Este período compreende o tempo presente, iniciado a partir do processo de empoderamento do grupo, que por sua vez está ligado à afirmação de uma identidade indígena Kalankó.

Atualmente, os Kalankó somam cerca de 70 famílias, o que perfaz um total de mais ou menos 390 indivíduos que vivem no alto sertão alagoano. O nome indígena – Kalankó – foi uma escolha da comunidade e remete a um dos etnônimos existentes no aldeamento de Brejo dos Padres. Além de lembrar um animal bastante comum e comestível nesta região, o calango. Os indivíduos da comunidade se assemelham física e culturalmente aos sertanejos da região. Atualmente, atribuem-se, porém, uma identidade diferente e reconhecem sua origem indígena, marcando diferenças com outros grupos, como os sertanejos, os negros e até os sem-terra. A vida da comunidade se divide em dois grandes momentos ao longo do ano – o inverno e o verão. O inverno vai de abril a setembro e é vivido sob a marca da abundância. Neste período, vive-se a partir de uma lavoura de subsistência baseada especialmente no feijão, mas também no milho, mandioca e em algumas árvores frutíferas, como o cajueiro, a acerola, o coqueiro e a goiabeira. Os Kalankó contam ainda com uma cultura de algodão herbáceo comercializado nos centros urbanos mais próximos e uma pequena criação de ovinos e caprinos. No verão, que vai de outubro a fevereiro, a marca é a escassez. Neste período algumas pessoas trabalham na lavoura de outros proprietários em troca de diárias miseráveis, outros migram para o litoral, onde trabalham na lavoura de cana-de-açúcar de grandes proprietários rurais e usineiros, a maioria políticos da região. É também a época do umbuzeiro, árvore bastante comum na região e cujo fruto é muito apreciado, puro ou com leite, quando então é chamado de umbuzada. A carne de caça é bastante valorizada o ano inteiro e os animais caçados preferidos são: o peba (espécie de tatu), a gibóia, uma espécie de lagarto e alguns pássaros. O mês de março é o mês das trovoadas e media a passagem da escassez para a abundância. É um mês de planejamento e trabalho, fundamental para a produção de recursos necessários à vida da população ao longo do ano.

Alguns recursos são fundamentais na vida Kalankó: a água, o feijão, o milho, o umbu, as forças e outros elementos da natureza, o dinheiro e a terra. Todos estes recursos são importantes e variam da abundância à escassez ao longo do ano. Concomitantemente, são elementos de solidariedade e generosidade. Na abundância, eles costumam repartir o excesso e usar os recursos como o dinheiro e o alimento de forma exagerada. Na falta, não vêem problema em dividir o pouco que resta e no período intermediário – de planejamento – não se abstêm de ajudar o aliado na busca dos recursos. Tal generosidade às vezes é traduzida em atenção ao próximo. É muito comum uma avaliação positiva sobre o sujeito que dá muita atenção a todos da comunidade, seja através da visitação, seja em conversas cotidianas. O grupo enfrenta, ainda, como diversas comunidades nordestinas, algumas doenças temporárias e perigosas à saúde da população, em especial a das crianças. Em determinados momentos, principalmente no caso do verão, a diarreia torna-se recorrente, relacionando-se com a percepção da falta – falta de água que no caso pode ser fatal. E no inverno, a virose, apontando, desta vez, para a abundância de chuva, vento e temperaturas baixas. As doenças decorrentes destes dois momentos são: dor de barriga e de cabeça, febre e dor no “espinhaço” (quer dizer dor nas costas). A cura para estas doenças é feita de preferência com remédio “do mato” e com a intervenção dos encantados, entidades relacionadas aos antepassados que, ainda em vida, se transformaram em energia, que pode atuar na comunidade solucionando alguns problemas.

Os Kalankó ainda não têm suas terras demarcadas e encontram-se territorialmente misturados à parte do município de Água Branca. Grande parte da terra tradicional passou às mãos dos fazendeiros da região. Isto aconteceu através da venda, resultado de pressão econômica do grande proprietário sobre o pequeno, como também a partir do casamento e conseqüente presença do não-índio na aldeia. Assim, mais do que tudo, eles necessitam da demarcação de suas terras, que significam além da sobrevivência material, a própria existência do grupo étnico. A luta pela terra, vista como elemento de empoderamento do grupo no sistema de relações sociais do alto sertão alagoano e recurso fundamental à vida dos indivíduos, se fortaleceu a partir da década de 1980, quando passaram a lutar de forma expressiva pelo reconhecimento oficial de sua indianidade. Suas festas e rituais, muitos dos quais eram reprimidos até este momento, passaram a ocupar novos espaços, dando visibilidade à trajetória dos Kalankó.

Gênese de mundo

A experiência sensível é um processo vital, assim como a procriação, a respiração ou o crescimento. A percepção é a estrutura decorrente daquilo que se apreende com os sentidos e das relações contingentes a eles e constitui o pano de fundo de um universo cultural, estruturando um “mundo dado”. Os Kalankó têm absoluta percepção do violento processo histórico de contato e desempoderamento a que formam submetidos e expressam este entendimento em suas narrativas, falas e ritos. Além disso, expressam-se comumente através de operadores claramente apropriados no processo de entedimento de um mundo cristão. Se não possuem uma intrincada elaboração simbólica do casamento, do nascimento e da morte, como algumas comunidades indígenas amazônicas, parecem ter uma concepção da existência do grupo bastante complexa. Eles percebem a experiência deles na caatinga alagoana a partir do sofrimento, pano de fundo de suas emoções, concepções e condutas. Conforme Merleau-Ponty (2006 [1945]) a percepção reúne nossas experiências sensoriais em um mundo único (: 310), no caso Kalankó, um mundo de dor.

As narrativas referentes ao trabalho, por exemplo, sempre possuem como tema central a questão do sofrimento, que serve para se obter algo. O trabalho, inclusive, parece ser um elemento bastante valorizado justamente por ser um instrumento de conquista e alívio do sofrimento. Há poucos meses, por exemplo, Cícero me contava – de modo empolgado – que, apesar de não ter comido muito do seu feijão durante o inverno e ter tido problemas de saúde decorrentes desta “falta” de alimentação, ele conquistou, no final do período, uma boa quantidade do recurso que pôde ser vendido gerando uma renda para sua família. Sua fala é cheia de dor, orgulho por suportá-la e alegria por recompensá-la. Tal narrativa, assim como outras, emerge do contexto e evidencia o modelo de como a comunidade organiza seus outros dramas sociais.

O próprio cotidiano é visto como um sofrer “em si”, o que de acordo com Ponty (2006 [1945]: 23-83), traz a idéia do lançar-se no mundo, experienciando-o. É muito comum se ouvir na comunidade, quando a expressão comum de cumprimento: “Tudo bem?” é usada, uma resposta como “Mais ou menos”, “Indo”, “Como Deus qué”, apontando novamente para o sofrimento como percepção do mundo Kalankó. É como se, para eles, viver fosse equivalente a sofrer. Os próprios rituais, especialmente o do Praiá, chamados às vezes de “festa” e/ou de “comemoração”, é também chamado de “provação”, indicando o mesmo sentido de sacrifício/dor supracitado. Em julho de 2008, por exemplo, ocorreu um evento bastante marcante na região, que foi por eles denominado de “retomada de terra Kalankó”. No ano seguinte, em julho de 2009, quando completou-se um ano da retomada da terra, a comunidade foi pressionada pelo CIMI – Conselho Indigenista Missionário – a realizar uma celebração da data. Após algumas reuniões, os Kalankó decidiram não fazer a festa argumentando que não havia nada a se comemorar, pois havia sido um ano de intenso sofrimento e a terra – recurso máximo no universo Kalankó – todavia não houvera sido demarcada.

Por fim, pode-se depreender que o sofrimento é, então, uma essência da existência Kalankó, e pode ser percebido a partir da facticidade que envolve o grupo. Seguindo Merleau-Ponty (2006 [1945]: 23-83), a realidade social é dada ao sujeito antes mesmo da sua reflexão. Neste sentido, o lugar social de injustiça, resignação e opressão, experienciado pelos Kalankó no sertão nordestino, é percebido como um mundo de sofrimento². É sobre esse mundo que o sujeito pode elaborar uma série de elementos – como rituais, festas, cantos e narrativas – estabelecendo assim importantes relações de adaptação e transformação da realidade. Destarte, é possível afirmar que este sofrimento pode ser atenuado. Isto ocorre através da “graça”, ou seja, um recurso que os sujeitos ganham de alguma ordem sobrenatural – como de Deus ou dos encantos – por meio do próprio trabalho. É a partir da graça, então, que o grupo e os indivíduos deverão atuar no mundo em relação à sua adaptação e transformação – do “dado” –, em busca de um sutil equilíbrio da vida na caatinga alagoana. Este processo é colocado em prática especialmente através da expressividade do grupo, dando dinâmica ao universo simbólico nativo. A vida na caatinga não é fácil.

A dor contingente à percepção do sofrimento pode, portanto, ser atenuada pelo ardor, que vem de alguns momentos especiais da comunidade. Momentos estes em que estão envolvidos valores – como solidariedade e generosidade – entre outros - de importante expressão para o ser Kalankó. Os ritos aparecem como espaços privilegiados de

² É importante observar, contudo, que esta reflexão não parte de uma concepção naturalizante e estática de mundo, mas sim, conforme Viveiros de Castro (2002), de um mundo que, apesar de “dado” (ao sujeito), está sempre em um movimento contínuo de construção e relação com os processos sócio-históricos.

expressão destes valores, talvez por lidarem com o sentimento de pertença a algo maior, por possuírem um projeto de ser no mundo, ou mesmo por comunicarem símbolos e significados importantes referentes à idéia do ser Kalankó. Mas, concretamente, na visão nativa, os ritos são importantes por relacionarem o espaço e o sujeito ao mundo encantado, ou seja, à atuação de uma força encantada. O ardor vem assim de uma experiência estética, que não é individual, mas uma abertura para o outro, engendrada pela atração de sensibilidades e a socialização pelos gostos partilhados.

Ritos musicais

A prática do complexo ritual em análise, se por um lado caracteriza e constitui os povos indígenas do alto sertão alagoano, por outro os distingue de outros grupos sociais tipicamente não-índios. Além disso, a música age no complexo ritual como pivô, ligando a mitocsmologia dos grupos a alguns outros domínios culturais como, em especial, à dança. O papel de pivô exercido pela música nos complexos rituais indígenas das TBAS – Terras Baixas da América do Sul - tem sido evidenciado por vários autores, que tem como âncora o trabalho de Menezes Bastos sobre os Kamayurá do Alto Xingu (1999 [1976]). Neste texto, o autor mostra que a música intermedia, “traduzindo” os discursos verbal e mitológico de um lado, e o corporal e da dança, de outro. Isto configura o que Menezes Bastos rotulou de “estrutura mito-música-dança”, para ele traço marcante da música ameríndia na região das TBAS (Menezes Bastos, 1996). Já as investigações de Smith (1977) – sobre os Amuesha da selva peruana – e de Basso (1985) – sobre os Kalapálo, xinguanos Karib – dão maior amplitude a essa proposta de Menezes Bastos. Para o primeiro, a música é o centro integrador dos demais discursos rituais, para a segunda, os rituais Kalapálo – quase sempre rituais musicais – encontram na música a sua chave. Entre os Kalankó, esse papel pivotal da música no complexo ritual parece também ter vigência, “traduzindo” o mundo encantado – ou melhor, a mitocsmologia que o revela – especialmente na dança, na pintura corporal e adereços que comunicam símbolos e significados fundamentais para o ser no mundo Kalankó.

A música é fundamental para o sujeito Kalankó. Eles, porém, não cantam canções de amor ou de trabalho – suas categorias musicais compreendem músicas cerimoniais nas quais, por meio do canto, se estabelece o encantado no tempo presente. Eles possuem três gêneros musicais, cada qual ligado a um ritual: o toré, o praiá e o serviço de chão. De acordo com Seeger (1987), esses gêneros, denominados voco-sonoros, formam um sistema inter-relacionado no qual os diversos gêneros distinguem-se pelo emprego diferencial de características sonoras diversas. No toré – gênero chave neste sistema musical – a voz é o elemento fundamental e a pisada – sonoridade gerada pelo modo como se pisa no chão – o complementar. O toré permite maior variação. Uma só letra, cantada em português, pode dar origem a quatro ou cinco novas letras e o canto pode ser realizado por meio da improvisação. Deste modo, o toré também é importante para o ser Kalankó. Ele é visto como um momento de alegria no meio da dificuldade da vida no alto sertão alagoano. Normalmente, aos sábados, mas também às terças e quintas, ele é praticado em alguns dos terreiros localizados nas comunidades Kalankó. Um bom cantador de toré é aquele que puxa a roda por muito tempo e conhece um extenso repertório de cantos. O toré é a música que se canta desde o tempo dos antepassados e a que se pratica no dia-a-dia, desde num jogo de dominó até na hora de ninar o filho. Alguns torés podem, ainda, ser usados no Serviço de Chão. É comum ouvir na comunidade que todos nasceram no toré. O toré age, também, como marco na memória dos sujeitos. É a partir de um canto que o indivíduo se lembra das suas realizações e

daquelas do grupo, como por exemplo, o toré que segue abaixo e que remete ao tempo que invadiram a sede da FUNAI em Maceió, reivindicando o reconhecimento oficial do governo brasileiro:

“Somos índios brasileiros
da bandeira nacional (cantador)
viemos por nossos direitos
no governo federal (participantes)”

O praiá é um canto masculino cujo elemento fundamental é a pisada. O canto do praiá pode ser denominado de linha (ou cordão) e de parelha, e são praticados duas vezes no ano – no sábado de aleluia e, mais recentemente, no dia 25 de julho. O ritual do praiá dura normalmente o final de semana inteiro. Alguns cantos têm uma introdução realizada com as gaitas, flautas produzidas com bambu que possuem três orifícios. Em alguns praiás pode-se observar trechos cantados em português com base nas letras do toré. Esta forma de cantar, característica do praiá, é semelhante à de outros grupos indígenas das TBAS assim como a dos Xavante – estudados por Aytay (1985) – e, em cujo canto é bastante comum o uso de “sílabas” aparentemente sem conteúdo lingüístico semântico. O outro gênero musical da comunidade é o serviço de chão, muitas vezes classificado como uma variação bem próxima do praiá e, geralmente, cantado na abertura e no fechamento de ritos de cura. No serviço de chão o elemento fundamental é a puxada e o complementar a voz.

Os cantos do alto sertão alagoano são, portanto, um meio essencial de expressão, elaborando identidades sociais, condutas e relações que remetem ao conjunto das representações sociais construídas e articuladas por meio das estruturas musicais. Estas relações produzem significados sociais específicos e servem como base de determinados processos sociais (Shepherd, 1991). Nas palavras de Shepherd (1991), a música pode alterar o *status quo* social, constituindo um meio de expressão e comunicação que liga diretamente o indivíduo ao grupo social e à sociedade inclusiva. Assim, se a música ocidental permite ao indivíduo sentir a sua ocidentalidade, tanto quanto conhecê-la, a música indígena permite ao índio sentir sua indianidade, tanto quanto conhecê-la.

Transubstanciação Kalankó

Além disso, a música Kalankó aponta para um processo de transubstanciação na caatinga alagoana. Tal transformação está ligada à percepção e manejo de uma energia encantada. Os Kalankó têm a ideia de uma força encantada proveniente da presença e atuação dos encantados no espaço ritual – o terreiro. A origem desta força encantada é sempre ligada a um lugar ideal na natureza. A força encantada tem três níveis de atuação – todos ligados ao ato de cantar que se relaciona à ação do encanto. O primeiro acontece no toré, quando a partir do canto os encantos apenas observam o evento. O segundo se realiza no praiá, quando a força encantada chega ao terreiro e é dividida entre todos os dançadores. O terceiro momento é no serviço de chão, quando a referida força atua de forma direta no cantador e o encanto fala para os presentes. A força encantada é traduzida como fonte de coragem e proteção, sentimentos que juntos geram, de acordo com o nativo, emoção, sabedoria e saúde no sujeito.

As transformações supracitadas ficam claras quando se analisa semanticamente o sistema terminológico musical Kalankó, ligado a uma fonética bastante própria,

partindo das palavras e suas conotações para a prática musical. Keil (1979) foi a base desta análise. Ele estuda a música dos Tiv da Nigéria, mas esbarra no fato de que eles estavam em guerra e os eventos musicais suspensos. Ele partiu, então, do sistema terminológico da vida diária para entender o significado da música Tiv. Entre os Kalankó os principais termos referentes ao universo em questão são: trabalho, levantar, entoar, toré, pesado, capacidade, brincadeira, posição, linha, toante, puxar, pisada, puxada, voz e canto. Posteriormente, estes termos foram divididos por categorias sintáticas tais como verbos, adjetivos, advérbios e substantivos, a fim da elaboração de um sistema terminológico. Procurei, então, compreender a semântica das palavras através da análise dos diversos textos e contextos utilizados. Busquei o texto no discurso nativo que é diretamente ligado à representação de si e nos dá acesso aos demais códigos e sistemas culturais. E o contexto, nos diversos momentos, nos quais o discurso é produzido, já que as metáforas ou imagens elaboradas para significar a música são usadas em outras esferas da vida social, com destaque para os momentos em que falam sobre o ritual e o futebol. Por fim, tentei apreender quais são os conceitos nativos que se referem à prática musical. Isto porque todo o processo de elaboração de um vocabulário musical, apesar de inconsciente, não é feito ao acaso e remete a significados próprios. O próprio termo “música” não existe no vocabulário nativo. Música para eles serve para designar o que é produzido pelo não-índio. Os termos Kalankó equivalentes são: canto, toante ou linha – indicando o que é produzido pelo índio. Estes três termos podem ser substituídos pela expressão “a idioma” que representa a globalidade do sistema musical. Observamos que assim, dá-se especial valor para o que é produzido na comunidade e tem origem na tradição. O verbo “cantar” também não é utilizado. O termo correto é “puxar”. Noto que “puxar” significa “trazer algo novo à realidade” e que, assim como para os Tiv, a expressão traz a idéia de “iniciar um processo”. Logo, “cantar/puxar” para os Kalankó é “iniciar um processo” e requer uma série de complementos à ação. Outro verbo bastante utilizado é “entoar”, que significa acompanhar um canto auxiliando o cantador principal. Por fim, é possível afirmar que, se “cantar” é “iniciar um processo” então “cantar” é transformar. Para os Kalankó o verbo “levantar” também traz esta idéia de criação e transformação. “Levantar” pode ser usado quando se refere a cura ou ao processo de mobilização social para reivindicações de ordem política. As vestes de praiá são levantadas ou criadas e transformadas. A música também pode ser “levantada”. O termo “levantamento”, na prática musical, tem a ver com criação musical e indica que a música pode consolidar um processo e transformar a realidade. O termo “posição” é outra palavra importante. Ele designa que tipo de processo vai ser trazido para a realidade, apontando qual das linhas ou gêneros musicais vão ser praticados. As “posições” podem ser classificadas a partir dos termos: “brincadeira”, “trabalho” e “pesado” – indicando o conteúdo da “posição”. O adjetivo “pesado” indica, na prática musical, toda aquela música que é mais intensa e que a presença do encantado é mais forte e sua atuação mais direta. Além disso, aponta para tudo que é mais relevante e poderoso para a comunidade. “Trabalho” indica também uma posição de “puxar” um canto poderoso, próprio para o encanto atuar diretamente. O adjetivo “brincadeira”, outra “posição” para o canto, é utilizado sempre que se refere à prática do toré. Isto em oposição à posição “pesada”, apontando para o caráter “menos poderoso” ou “mais aberto” do canto e indicando o tipo de processo a ser iniciado. Assim, se para praticar o toré deve se ter respeito, para se praticar o praiá deve se ter respeito e capacidade. Afinal, só assume uma posição e inicia um processo, transformando a realidade quem tem capacidade para isso. Existem pessoas que têm capacidade para assumir determinada “posição”, outras são capazes de assumir todas. O termo capacidade parece apontar, assim, para duas idéias relacionadas:

competência discursiva e poder. Note-se que, não por acaso, quem tem a capacidade musical tem um destaque político maior, já que possui o poder de transformação da realidade. A expressão tempo da luta, referente à história Kalankó e elaborada em relação de “oposição” à de “tempo dos antepassados”, apesar de não estar ligada diretamente à prática musical, é bastante comum no discurso Kalankó quando falam sobre “música”. Essa expressão mostra o difícil período em que vivem, iniciado a partir do momento em que tiveram a capacidade de “puxar posições pesadas” e transformar a realidade da caatinga. O termo “terra”, também seguidamente repetido, mostra o quão importante é para a comunidade a territorialização, e traz também a idéia do mundo encantado. Os cantos Kalankó, portanto, expressam símbolos e significados que apontam para uma transformação simbólica na caatinga. Tal transformação parece estar relacionada à emoção sentida pelos sujeitos a partir dos eventos rituais, espaços de energia encantada. O ardor Kalankó, decorrente da percepção desta energia, parece, então, ter papel fundamental no equilíbrio do sofrimento da população.

A abundância do ser Kalankó

Para finalizar, entendo que para os Kalankó, a emoção que gera o ardor e desloca o sofrimento do ser no mundo é vista através da conquista da abundância – forma de se compensar o sofrimento vivido na caatinga alagoana. Busca-se o excesso para que se compensem as perdas decorrentes da vida na região. A vida cotidiana é sempre pautada pelo exagero, que é visto como abundância. Um prato de comida, por exemplo, mais do que compensar as vitaminas e nutrientes necessários a quem trabalha na roça, é bastante exagerado. Abundante de feijão, arroz, carne e de tudo mais que houver no momento. Algumas narrativas que exploram o campo da fantasia também apontam para o exagero como motivo a ser explorado. Seu Francisco, por exemplo, me contou a história de um homem que depois de passar fome comia “tanto, mas tanto, que sua barriga começou a crescer, crescer, até estourar”. Já Abdias me contou a história de um cachorro que defecava tantas moedas de ouro que poderia gerar a abundância do dinheiro – recurso importante no universo indígena. Na primeira história, a barriga do homem estourou, trazendo de novo a idéia da falta e na segunda o cachorro era uma farsa, pois quando vendido a peso do ouro nunca mais produziu suas moedinhas. Ambas as histórias apontam para um equilíbrio sutil vivido na caatinga – a escassez e a abundância. A família Kalankó também é vista como a “família grande”. Cada casal deve ter o máximo de filhos possíveis; abundância familiar esta que deve compensar tanto as mortes decorrentes das doenças comuns à população, quanto a “falta” ou o sofrimento. Ter muitos filhos, mais do que mão-de-obra para a lavoura, equilibra a emoção dos indivíduos na caatinga alagoana. O cacique Paulo, por exemplo, modelo do ser Kalankó, diz que tem dez, mas quatro morreram.

A idéia de abundância está, portanto, ligada à quantidade e repetição. Os cantos Kalankó apontam para a mesma situação. No toré a estrutura do canto é a de “pergunta-resposta” na qual o cantador canta dois versos e os participantes respondem com mais dois. Por exemplo:

“Caboclo de pena,
não pisa no chão (cantador);
Peneira no ar,
que nem gavião (participantes)”

Além de algumas variações sobre essa base, há um complemento produzido a partir do jogo de vogais característicos do praiá:

“Vamô minha gente,
 uma noite não é nada
 (2x)
 Ô, quem chego foi Kalankó
 (Cantador)
 No romper da madrugada (participantes)
 Vamo vê se nós acaba(Cantador)
 O resto da empeleitada (participantes)
 Lê lê lê eio há há
 Há há he Eio a há há
 (Complemento)”

O desenvolvimento da peça baseia-se no canto e na repetição desses elementos. De acordo com os registros de campo, o canto de toré pode durar de 3 a 22 minutos. Quanto mais longo, melhor, pois a sensação de alegria e envolvimento será ainda maior. Quanto mais células repetidas, mais intenso, pois mais energia encantada chegará no terreiro. Sendo assim, o toré também produz a abundância na caatinga alagoana.

O desenvolvimento do canto do praiá depende da repetição de células baseadas num jogo de sílabas e vogais repetidas durante a execução da peça. O padrão de execução identificado é a formação de três células: A, B e C que podem ser articuladas nas seguintes formas:

He o ha he	
He ha he hoa	A
He ho ha he	
He ho ha haia	
He ho ha he	B
He ho ha haia	
He ho ha he	
He ho ha haia	B
He ho ha he	
He ho ha hoa	
He ho ha he	C
He ho ha haia	

O canto dura em média 5 minutos e conta com algumas variações: ABCC, ABBA, ABCA. O serviço de chão também é produzido pela repetição de estruturas com base num jogo de sílabas e vogais. Neste canto elabora-se uma célula composta por sílabas aparentemente sem conteúdo semântico. Por exemplo: a expressão “ahei” ou “ahum” que tem um andamento mais intenso e é repetida muito rapidamente, configurando o que chamo de “repetição radical”, o que, por sua vez, dá origem ao que os Kalankó classificam como o momento de maior energia encantada presente no terreiro, suficiente para curar e para matar.

Deste modo, o pensamento musical Kalankó também trabalha com a idéia da quantidade e repetição. Os cantos Kalankó, assim, são uma máquina de produzir

abundância no alto sertão. Abundância esta que está ligada à energia encantada fundamental para a vida na caatinga alagoana e, entre outras coisas, é essencial para o equilíbrio da dor de se viver e de ser Kalankó.

Referências Bibliográficas:

AYTAI, Desidério. “O Mundo Sonoro Xavante”. *Coleção Museu Paulista de Etnologia*, Vol.5. São Paulo: USP, 1985.

BASSO, Ellen. *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayurá – para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999 [1976].

_____. “Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a partir da Escuta de um Disco de Música Xikrin”. *Anuário Antropológico/1995*, pp. 251-263, 1996.

MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1945].

POMPA, Cristina. *Religião como Tradução – missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial*. São Paulo: Edusc, Anpocs, 2002.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing – a musical anthropology of an Amazonian people*. New York: Cambridge University Press, 1987.

SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

SMITH, Richard Chase. *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*. Tese de doutorado em Antropologia, Cornell University, 1977.

SHEPHERD, John. *Music as Social Text*. Cambridge: USA, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais¹

Tatyana de Alencar Jacques²

Resumo

Este trabalho trata do rock no Brasil e da lógica de agrupamento social em torno desse gênero musical, que tem como eixo principal o compartilhamento de uma ética e de uma estética específicas. Busco ressaltar as tensões entre os valores e visões de mundo ligadas ao rock e o intuito de construção de uma identidade nacional. Para isso, faço um pequeno histórico do rock no Brasil, buscando evidenciar como a tensão em torno da identidade nacional é constitutiva do gênero no país. Em seguida, a noção de identidade é problematizada e contraposta à constituição do que chamo de “comunidade rock”, um agrupamento instável e em fluxo que segue uma lógica relacional de identificação. A instabilidade observada na comunidade rock, também está ligada à fluidez dos gêneros musicais, tratados como redes globais que são localmente apropriadas e transformadas em emblemas identitários. O rock é percebido como um gênero que circula entre diversas culturas, sendo constantemente recriado e ressignificado. Essa ressignificação, no entanto, é condicionada por características musicais, articuladas de forma a expressar visões de mundo. A relação entre visões de mundo e características musicais aponta para a ligação entre ética e estética. O estilo é, então, tratado como uma forma de discurso. Com isso, a originalidade dos grupos de rock torna-se um valor central, pois a própria música, e não um discurso verbal, traz em sua forma a visão de mundo que serve de cimento para o agrupamento social. Os grupos de rock devem criar o território simbólico que constituirá a comunidade. Tendo isso em vista, busco abordar a relação entre forma e conteúdo no que concerne as categorias musicais próprias ao rock, tratando das categorias *ruido* e *peso*. Essas categorias apontam para o desejo de ruptura com uma ordem racionalizada, seja musical ou social. Com a ênfase no prazer de tocar e na criatividade em detrimento da técnica, o rock questiona a estética da tradição musical moderna. A rejeição da música racionalizada é também a rejeição do comportamento racionalmente orientado. É devido ao abandono de um discurso marcado pelo racionalismo e pela lógica da dominação que articulo a idéia de transfiguração do político para tratar do gênero musical rock. A partir do potencial da música em expressar visões de mundo, proponho, finalmente, que ela seja percebida como uma espécie de metáfora do social.

Abstract

This paper deals with rock in Brazil and the logic of social grouping around this musical genre, which is largely centered in the sharing of a specific ethic and aesthetics. First, it seeks to highlight the tensions between the values and worldviews related to rock and the building of a national identity. A brief history of rock music in Brazil is traced showing how the tension around the national identity is constitutive of the musical genre in the country. Second, the notion of identity is put in question and contrasted with the idea of “rock community”, a group unstable and fluid that follows a relational logic of identification. The instability of the rock community, is also linked to the fluidity of musical genres, treated as global networks which are locally appropriated and transformed into emblems of identity. The rock is considered a genre

¹ Artigo apresentado no GT 72 *Música, convivialidade, afetividade e ética da VIII Reunião de Antropologia do MERCOSUL*, realizada em Buenos Aires em 2009.

² Doutoranda em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

that circulates among different cultures, constantly being recreated and receiving new meanings. This redefinition, however, is conditioned by musical features articulated to express worldviews. The relationship between worldviews and musical characteristics points to the connection between ethics and aesthetics. The style is considered as a form of speech. Thus, the originality becomes a central value to rock bands. The music itself, rather than the verbal discourse, expresses through its form the worldview that connects the community. The rock bands must create the symbolic territory that constitutes the social grouping. Due to this importance of music, the paper addresses the relationship between form and content. It deals with musical categories, with special attention to the categories “noise” and “heavy”. These categories indicate the desire to break with a modern rationalized order, whether musical or social. Highlighting creativity and the pleasure of playing rather than technical skills, the rock musicians put in question the aesthetics of the modern music tradition. The rejection of rationalized music is also the rejection of a rational behavior. Because of the abandonment of a speech marked by rationalism, and consequently the logic of domination, the paper articulates the idea of political transfiguration. Finally, due to its potential to express values and worldviews, music is regarded as a kind of social metaphor.

Introdução

Trato neste artigo do gênero musical rock, da rede global que se forma a partir de sua estética e de sua especificidade no Brasil. Buscarei fazer um resumo da chegada do rock ao Brasil, abordando a emergência de alguns subgêneros e ressaltando as tensões em torno deste gênero musical quando em confronto com a construção da identidade nacional. Em seguida, pretendo tratar de como o rock é ligado a uma lógica de agrupamento social, caracterizada pelo compartilhamento de uma ética e de uma estética específicas, que não seguem os limites impostos pelas fronteiras entre os estados-nações. Assim, pretendo abordar os valores que estão em jogo na criação musical, considerando que a comunidade rock tem como eixo uma visão de mundo expressa musicalmente.

Chegada do rock ao Brasil

A década de 1950 é a época do nascimento da bossa nova e do baião, do ressurgimento de gêneros como o samba e o choro e da popularização da música de seresta (Menezes Bastos, 2003 a e 2005). Nela, a música brasileira assume sua maturidade, “manifestando um diverso, porém coerente, repertório de estilos e sensibilidades” (Menezes Bastos, 2005: 22) e se constituindo como “um verdadeiro laboratório para o que aconteceu nos anos 1960 e depois, com a explosão da bossa nova & canção de protesto, jovem guarda, tropicalismo, clube da esquina e muitos outros mundos musicais” (Menezes Bastos, 2002: 02).

Durante a década, o país assimila uma grande quantidade de gêneros estrangeiros, como o bolero e, mais tarde, o rock, o que faz com que estudiosos, como Tinhorão (1998), a considerem “caracterizada pela diluição, superficialidade e falta de criatividade” (Menezes Bastos, 2005: 221). Note-se, porém, que desde 1930, quando, ao lado do samba “baiano” e “antigo”, surge um samba “carioca” e “moderno”, que assume o *status* de embaixador da música popular brasileira no diálogo entre as nações, há uma tensão envolvendo músicos, audiência e críticos, entre aqueles que defendem a música chamada “tradicional” e aqueles que apóiam a chamada música “moderna” (2002 e 2005).

É no contexto desta tensão e sob o prisma da “americanização” e “alienação” para alguns, e da “modernização” e “atualização” para outros, que o rock chega ao Brasil, na metade dos anos 1950, com a música de Elvis Presley, Bill Haley, Paul Anka, Neil Sedaka e Pat Boone (Menezes Bastos, 2002 e 2005; Froes, 2000). Então, diversos artistas brasileiros lançam versões de canções de rock, como *Ronda das Horas*, de Nora Ney para *Rock Around The Clock*, de Bill Haley & The Comets e *Estúpido Cupido*, de Celly e Tony Campelo para *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka.

Em 1965, Roberto Carlos passa a apresentar o programa *Jovem Guarda* na TV Record. Este programa alcança “uma das maiores audiências da história da televisão brasileira” (Menezes Bastos, 2005: 229), tornando o rock muito popular. O programa articula um movimento musical de mesmo nome, que tem entre seus expoentes Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa Salim, Renato & Seu Blue Caps e Martinha (Froes, 2000). A *Jovem Guarda*, também chamada de “iê-iê-iê” - uma referência à frase “yeah-yeah-yeah” do refrão da música *She Loves You*, dos Beatles - dissemina a mensagem de irreverência e “rebelião jovem”, caracterizada por uma série de marcas de performance, como gírias específicas e uma forma de vestir distintiva, na qual as moças usam minissaias e os rapazes cabelo comprido (Menezes Bastos 2003 e 2005). No plano musical, ela tem como característica distintiva a utilização de guitarras elétricas.

Em 1964, os militares tomam o poder e instituem “severas restrições de direitos civis e altos níveis de censura” (Menezes Bastos, 2005: 214). A repressão torna-se ainda mais rígida com o AI-5 (Ato Institucional nº5), que estabelece “um poderoso sistema de controle político-ideológico da produção cultural” (2003: 2). A partir daí, surgem movimentos, como o Tropicalismo e a Canção de Protesto, que passam a confrontar a ditadura. Por outro lado, a *Jovem Guarda* aparece como “uma rebelião contra o passado, não – pelo menos não imediatamente - contra o regime militar do presente” (2005: 230). A falta de posicionamento quanto a este, assim como o uso de instrumentos associados à música americana, faz com que se intensifiquem as acusações de falta de originalidade, alienação e colaboracionismo a ela dirigidas por músicos, audiência e críticos (2003, 2005).

No final dos anos 1960, o Tropicalismo vem apoiar a *Jovem Guarda*. Inspirados pela idéia de canibalismo do modernista Oswald de Andrade, para quem “a canibalização cultural do *outro*” é “o procedimento adequado para a construção da cultura brasileira” (Menezes Bastos, 2003: 10), os tropicalistas visam revolucionar a música brasileira através da incorporação de elementos do pop. Com o Tropicalismo, a capacidade da música popular brasileira de transformar o estrangeiro em nacional, que surge primeiramente como um fato empírico, torna-se “uma estratégia consciente” (idem, 2005: 233).

Nos anos 1980, o BRock – sigla que une Brasil e Rock (Dapieve, 2000) –, assume como desafio produzir um rock genuinamente brasileiro. Os principais grupos ligados a este subgênero são Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso no Rio; Legião Urbana e Capital Inicial em Brasília, e; Titãs e Ultraje A Rigor em São Paulo. A emergência do BRock é encorajada pelo fim da ditadura militar. Os músicos do BRock passam a tematizar em suas letras o contexto e os problemas sociais brasileiros. Essa tematização é muito importante para a legitimação do rock no Brasil.

Nos anos 1990, o *Manguebeat* é construído como o sinal mais importante da continuidade do rock brasileiro (Menezes Bastos 2003, 2005). Este movimento tem sua origem em Recife, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, e apresenta os artistas

Chico Science, líder da banda Chico Science e Nação Zumbi, e Fred 04, líder do Mundo Livre S/A, como personalidades chaves. Ele caracteriza-se pela “fusão do *hardcore*, *punk*, *reggae*, e gêneros de folclore nordestino, incluindo o maracatu e a embolada” (2005: 232). Sua estética constitui uma crítica ácida à pobreza do nordeste e principalmente da cidade do Recife “caracterizada pela existência de mangues (...), dos quais a população pobre tira sua comida” (idem). O próprio nome do movimento surge desta relação com o mangue.

No entanto, a tensão em torno do rock e da identidade nacional não se dissolve tão facilmente. De um lado as incessantes acusações de “alienação”. De outro, bandas de rock propõem um distanciamento quanto a outros gêneros da música popular brasileira. Desde que pesquiso o rock no Brasil, ouvi inúmeros comentários sobre a “decadência da música popular brasileira”, dirigidos particularmente ao pagode e à MPB, consideradas como *establishment* musical brasileiro. Este gênero de crítica já aparece nos anos 1970, quando bandas das periferias das grandes cidades se apropriam do punk inglês e americano, não se preocupando com a construção de uma identidade brasileira.

A questão do rock no Brasil torna-se mais complexa se considerarmos a tendência de muitas bandas, já observável no *Manguebeat*, de constituir seus estilos a partir de apropriações e da mistura de diversos subgêneros de rock, isto é, do canibalismo, procedimento constituinte da identidade nacional desde o modernismo.

Comunidades afetuais, redes globais e gêneros musicais

Apesar dos esforços de alguns músicos em criar relações entre a identidade brasileira – constituída pela mistura e pela mestiçagem – e a emergência do rock no Brasil, a apropriação do rock não aponta para a idéia de identidade nacional, estando ligada a outra lógica de organização do mundo social.

Considero que a idéia de comunidade afetual, ou neotribalismo, de Maffesoli (2000) é uma ferramenta importante para a compreensão da lógica que rege o que chamo de comunidades rock, ou seja, dos grupos formados, em torno das concepções musicais próprias ao rock, por músicos, técnicos de estúdio e shows e aficionados. As comunidades afetuais observadas por Maffesoli são formadas a partir de uma estética - considerada como a faculdade de sentir e experimentar em comum - e de uma ética - entendida como um código particular a um grupo, que une ou exclui membros - compartilhadas. Elas seguem uma lógica segundo a qual a idéia de identidade não faz sentido. Para Maffesoli, a identidade é uma construção ligada ao individualismo moderno, segundo a qual definimos nossa existência de forma rígida. O autor propõe uma substituição da lógica contratual por uma lógica que segue atrações. Assim, a identidade cede lugar à identificação em torno de imagens e formas sensíveis. O indivíduo enquanto “ser” substancial é substituído por uma noção de pessoa que se forma a partir de situações e experiências específicas, seguindo uma lógica relacional. As pessoas apresentam diversas facetas e diversos estratos. É por isso que os atores sociais não se integram somente a um grupo, mas unem-se também a territórios múltiplos. Há um constante vai-e-vem, o coeficiente de pertencimento a um grupo não é absoluto. As tribos são nódulos flexíveis que se unem e dissolvem em uma massa agitada. Elas são frágeis e ao mesmo tempo objeto de grande investimento emocional. A substituição de uma identidade rígida por uma noção de pessoa, constituída por diversas facetas e articulada através da identificação com as tribos, leva Maffesoli a empregar a

idéia de cena para descrever a vida social. As cenas são cristalizações de ambientes em redes de fluxo. São nodos flexíveis que se constituem e se dissolvem sem cessar.

A idéia de gêneros musicais também é importante para a compreensão das formações sociais em torno do rock. Percebo os gêneros musicais como redes globais. Para pensá-los, recupero as formulações de Bakhtin (1989), para quem os gêneros são formas típicas de estruturação do discurso, caracterizadas por seu conteúdo temático, estilo e composição, sem as quais o sujeito não poderia se expressar. Considero o rock um gênero do discurso e suas divisões, como *punk*, *stoner* ou *metal*, como subgêneros.

Os gêneros musicais são pensados por Menezes Bastos (2005) como sistemas flexíveis que são congelados quando tomados como pertencentes à determinada nacionalidade. Ele considera que no diálogo entre estados-nações a música popular é uma linguagem crucial, expressando o sistema. Assim, para a compreensão da tomada dos gêneros como emblemas nacionais é necessário a consideração do sistema global, onde um estado se forma a partir de suas relações com os outros: ao mesmo tempo em que o samba era tomado como emblema do Brasil, o tango o era da Argentina e a rumba, de Cuba. Nesse sentido, Vianna (1995) e Ortiz (1985) tratam de como os intelectuais são mediadores no processo de construção da identidade nacional. Ortiz observa como a identidade nacional deriva de uma construção do Estado que dissolve “a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (: 138).

Ainda Clifford, problematizando as estratégias de localização na construção das culturas, observa como os músicos são bons exemplos de “fazedores de cultura viajantes e influências transnacionais” (1997:39). Não só os músicos, mas as músicas são “viajantes”. Piedade (2003) propõe o conceito de “fricção de musicalidades” para tratar da circulação global dos gêneros musicais e da apropriação brasileira do jazz. Segundo o autor, nesta apropriação não haveria apenas uma adaptação do jazz, mas a constituição de um novo gênero da música brasileira. Partindo deste tipo de perspectiva, o rock não pode ser considerado como a dominação de uma cultura sobre outras, mas como uma música que circula entre diversas culturas, sendo recriada em cada contexto. Entretanto, note-se que a re-significação do rock não é aleatória, sendo sempre condicionada pelas características musicais percebidas por músicos e ouvintes como meios para expressar suas vivências.

Sobre como concepções musicais expressam visões de mundo

Com a articulação da idéia de neotribalismo, coloca-se a questão da relação entre ética e estética. O rock é ligado a uma forma de pensar música e uma concepção artística específica e particular. Mas como essa concepção está ligada a uma ética?

Sempre considerei o rock como um gênero relacionado a visões de mundo questionadoras e tinha como objetivo de minha dissertação de mestrado, sobre bandas independentes de Florianópolis (Jacques, 2007), investigar a relação entre música e política. No entanto, pouquíssimos músicos apresentavam letras com temas políticos, muitos chegando a se assustar quando indagados sobre o assunto. Dando continuidade à minha pesquisa sobre o rock no Brasil, percebi que essa falta de interesse quanto ao mundo do político, não seria algo característico de Florianópolis, podendo ser observado em toda cena do rock brasileiro. Assim, percebi que para os músicos de rock, o questionamento do *establishment* não é articulado pelo discurso verbal, mas pelo

próprio estilo musical. Ele está relacionado a uma proposta de visão de mundo dionisíaca, que se fundamenta na própria composição musical.

A partir de sua ligação com o mundo do sensível e do cotidiano e na ênfase no prazer de tocar e na criatividade em detrimento da técnica instrumentística e composicional, o rock questiona a estética de uma tradição que teve suas origens no Canto Gregoriano e que Weber afirma ter racionalizado a música através de “elaborações enfaticamente acústico-matemáticas” (Menezes Bastos, 2003: 15). A rejeição da música racionalizada é também a rejeição do comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do rock.

Desde seu aparecimento, nos Estados Unidos dos anos 1950, o rock esteve ligado ao mundo do sensível e do corporal. O primeiro subgênero do rock, o *rock'n'roll*, surgiu em uma época de grande repressão cultural, sendo uma forma de oposição aos valores próprios ao *American way of life*, segundo os quais, qualquer pessoa, de não importa qual classe social poderia realizar-se socialmente graças ao trabalho e à determinação, valores tipicamente modernos. A juventude busca no prazer proporcionado pelo rock e pela cultura de massa uma saída para a visão de mundo conservadora que caracterizavam aquela sociedade. A liberdade do twist – dança do rock'n'roll frequentemente associada à sexualidade - é percebida pelos jovens como uma forma de rebelião.

A ruptura com os valores dominantes também fica evidente na relação do rock com a contracultura dos anos 1960. A contracultura ataca principalmente a tecnocracia, ou seja, a organização social a partir da racionalização extrema, da ampliação do tecnicismo industrial e da fragmentação do conhecimento gerada pela especialização. A contracultura propõe uma reformulação do pensamento moderno (Roszak, 1972), o que impulsiona o psicodelismo, ou seja, a experiência com substâncias alucinógenas. Visa-se, com isso, recuperar a “magia” e o “mistério” do mundo, rompido pela perspectiva objetivista. A busca por novas estruturas mentais também é refletida musicalmente. A música psicodélica acentua o misticismo, a espontaneidade e o prazer de viver o presente. Os músicos que aderem a essa corrente buscam novos elementos, como efeitos eletrônicos, instrumentos orientais e escalas modais. Com isso, a experimentação psicodélica pode ser considerada como a busca por alternativas ao *establishment* no próprio universo musical.

As críticas à tecnocracia são levadas ao extremo pelos *punks* dos anos 1970. O punk surge ligado a um contexto de crise nos países centrais do capitalismo, sua máxima *no future* podendo ser considerada como uma espécie de termômetro da situação. No entanto, essa máxima pode também ser percebida como a expressão da vontade de fruir o presente. Os músicos *punks* acentuam a energia das performances, tendo como objetivo fazer uma música simples e o mais direta possível. Eles ainda propõem a máxima *faça você mesmo (do it yourself)*, que questiona a excessiva valorização da técnica musical e composicional e enfatiza a criatividade musical. A tribo *punk* cria sua própria música, se organizando em torno dela.

Assim, a destruição da ordem estabelecida pode estar ligada a revoluções violentas, mas pode também emergir com “uma nova ordem das coisas que os detentores do poder não tinham previsto” (Maffesoli, 2002: 130). Os grupos de rock propõem uma concepção musical baseada em uma visão de mundo hedonista, o que pode ser ligado ao que Maffesoli chama de transfiguração do político: o abandono de um discurso marcado pelo racionalismo e pela lógica da dominação. Assim, observo nas bandas de rock a

questão levantada por Gell (1998) sobre a agência dos objetos de arte, no caso da música, que atuando da mesma forma que pessoas podem transformar o mundo.

Maffesoli (2002) considera o domínio do político como a organização racional dos membros de uma sociedade, uma construção universalista e tipicamente moderna, ligada à lógica moralista que tem seu apogeu na idade das luzes. Segundo a lógica do político, o trabalho é percebido como um valor fundamental, o prazer sendo sempre projetado no futuro. No entanto, com a transfiguração do político, a procura pelo domínio de si mesmo e do mundo, essencial à forma política, é substituída pela ética tribal e pelo sentimento de pertencimento. O que é vivido no cotidiano é posto em primeiro plano.

Percebo que o abandono da idéia de controle de si mesmo e da natureza leva os músicos de rock a uma relativização da importância da técnica musical. A excessiva ênfase na maestria técnica é frequentemente percebida por esses músicos como uma mecanização do ato de tocar, podendo mesmo reduzir a criatividade a alguns clichês ligados à música *mainstream* – relativa às grandes gravadoras e, portanto, estabelecida. Questionando o valor da aquisição de determinada técnica para se fazer música, os músicos escapariam da lógica da dominação. Na visão de mundo política, o funcionamento econômico-político estaria nas mãos de uma elite de especialistas, os cidadãos sendo destituídos de poder sobre a vida pública. Com isso, como observa Foucault (1976), a disciplina se imporia a todos os domínios da vida cotidiana. A mesma questão do poder dos especialistas e da disciplina autoritária pode ser aplicada ao mundo da música moderna, no qual o saber termina por tornar-se poder.

O universo do rock é caracterizado pela responsabilidade de cada músico quanto à escolha de categorias musicais, que não mais estariam ligadas a uma elite dominante. Isso fica em evidência na máxima punk *do it yourself*. É devido a essa responsabilidade quanto às categorias musicais que a questão da originalidade torna-se central aos grupos de rock. Os grupos de rock devem criar uma música que possa ser o ponto central em torno do qual a comunidade rock se constituirá, ou seja, seu território simbólico. Com isso, a música deve refletir os valores que caracterizam a comunidade. A própria música e não um discurso verbal traz em sua forma a visão de mundo que serve de cimento à comunidade rock.

Chega-se, com isso, à ligação observada por Maffesoli (2000, 2002, 2005) entre ética e estética. Para esse autor, a estética, ou seja, o sentimento compartilhado, é um vetor para a emergência de éticas particulares a cada grupo. Ela pode unir ou excluir membros de uma comunidade. Enquanto a moral é universal, a ética é específica a cada grupo. Ela é elaborada a partir de um território particular, real ou simbólico.

Com seu estilo, o artista deve materializar o *éthos* da comunidade, tornando “visível uma força invisível” (Maffesoli, 2005: 120). O estilo é considerado por Maffesoli não como a marca de um indivíduo, mas de uma época ou comunidade. Assim, “a fim de exprimir seu gênio, o artista é obrigado a se fundir no *genius* coletivo” (2002: 265-266). A dissolução do indivíduo típica do neotribalismo serviria de fundamento ao ato de criação.

Também para Simmel: “O estilo é sempre algo geral, que faz entrar os conteúdos da vida e da pessoa numa forma compartilhada” (1999: 375-376). O estilo emergiria então da ligação entre o instinto poético e a subjetividade de massa, ultrapassando o indivíduo. A criação “não é própria a um indivíduo isolado, mas pertence a uma pessoa

se situando em uma vasta rede de inter-relações e comunica mitos comuns” (idem), « o pensamento ultrapassa a pessoa que o pensa» (: 228).

Uma noção semelhante é articulada por Schapiro. Para esse autor, o estilo expressa “a concepção geral de uma coletividade” (1982: 36). Ele comunica e fixa certos valores “através de sugestões emotivas de formas” (idem). Schapiro ainda observa uma constante dinâmica entre os estilos e os materiais escolhidos pelos artistas. A escolha do material deve-se ao ideal de expressão, ao simbolismo. Para elucidar essa questão, o autor ressalta a utilização de substâncias preciosas, como o ouro, pelas artes do poder, ou do aço, do concreto e do vidro para o *design* moderno.

A questão entre forma e conteúdo, material, estilo e *éthos* pode ser observada no que concerne às categorias musicais próprias ao rock, como *ruído* (*noise*) e *peso* (*heavy*). O que são o *ruído* e o *peso* como matéria prima para a criação musical?

As duas categorias são estreitamente ligadas. O *ruído* refere-se, sobretudo, aos sons produzidos pelos múltiplos efeitos da guitarra elétrica, como a distorção e a microfonia. No primeiro efeito, há uma distorção do som do instrumento enviado ao amplificador, o que produz *ruído*. Existem diversos tipos de distorção como *fuzz*, *lead* ou *overdrive*. Já na microfonia, os sons emitidos pelo amplificador são re-captados pelos microfones, o que produz um som agudo e estridente.

A relação entre a música e o mito desenvolvida por Lévi-Strauss em *O Cru e o Cozido* (2004) é uma boa avenida para a compreensão da categoria *ruído*. Segundo o autor, a música é a manifestação suprema do mito na sociedade ocidental. Então, enquanto a música é o mito, a formalização de escalas de classificação que constituem a ordem social em vigor, o *ruído* aponta para a ruptura dessa ordem. Lévi-Strauss dá dois exemplos etnográficos para a prescrição do *ruído*: o charivari, que se produz nas circunstâncias de casamentos proibidos ou de outras irregularidades da vida conjugal e; a algazarra, que se produz nas sociedades primitivas na ocasião de um eclipse. Nesses dois tipos de evento, o barulho significa a ruptura da ordem estabelecida, a partir da inserção de um elemento estranho e inassimilável.

Partindo do princípio que a ordem musical simula a ordem social, Attali (1977) faz uma leitura da relação entre música e mito proposta por Lévi-Strauss. Ele percebe que o código musical tem uma relação estreita com as regras de conduta de uma sociedade. Como Lévi-Strauss, Attali associa o *ruído* à desordem. A falta de sentido do barulho no código musical em vigor significa a exterioridade a esse código. Essa exterioridade libera a imaginação do auditor. Assim, a falta de significado aponta para a possibilidade de uma infinidade de sentidos. O *ruído* permite o surgimento de uma nova ordem, de um novo código. Para os músicos de rock, o *ruído* das guitarras distorcidas, do som forte, da microfonia, significa o desejo de ruptura com a ordem racionalizada, seja musical ou social. Se o domínio da técnica remete à relação entre saber e poder e ao instituído, o barulho aponta para a potência e para o instituinte. Essa potência transfigura o projeto político. Ela pode ser observada, por exemplo, nos shows de rock.

A mesma coisa pode ser dita quanto à noção de peso. Essa noção pode ser compreendida como a potência do *ruído*, dos vocais gritados e dos ritmos carregados da bateria. A música dos concertos de rock é muito forte. Sua intensidade causa mesmo um impacto físico. Ela pode ser sentida no estômago, no peito e na pele. Seca (2001) também observa o impacto causado pelo som nos shows de rock. Para ele, a paixão expressa na música deve, a qualquer preço, fazer o auditor entrar no ritual sonoro. O auditor deve esquecer seu próprio corpo para integrar-se no corpo social. A potência é

canalizada pela intensidade dos ritmos. O ritmo da música gera sintonia e permite de “se perder, *strictissimo sensu*, em um conjunto em fusão onde escapamos da agonia dramática do tempo que passa” (Maffesoli, 2002: 189).

Considerações finais: a música como metáfora do social

Nesse texto, tentei mostrar como as características sensíveis da música – intensidade, *ruído*, ritmo, vibração física – podem expressar valores e visões de mundo. Desta forma, considero que a música pode ser tratada como uma espécie de metáfora do social. É uma cosmologia, uma proposição de visão de mundo, que no caso do rock, indica o desejo de mudança social.

Como toda metáfora, a música é “uma maneira de dizer que não enclausura o que ela pretende descrever” (Maffesoli, 2005: 198). Com isso, ela pode transformar “um mundo político econômico em um mundo imaginal” (:209). O que é a música se não um jogo de imagens? Uma paisagem sonora? Diferentemente da linguagem verbal, a música não pode definir e nomear, mas proporciona uma conexão entre mental e corporal, intelectual e afetivo, consciência e inconsciente. Além disso, a forma musical é simbólica, pois uni a comunidade. Ela é uma força de atração, estabelecendo comunicação e reconhecimento entre diferentes sujeitos.

A música pode ser percebida então como uma espécie de analogia, segundo o sentido dado ao termo por Tacussel (2007) : « A analogia visa uma totalidade universal de tipo estético, é uma forma de pensamento que se afasta dos encadeamentos causalistas estreitos, como aqueles operados pela psicologia ou o modelo mecânico das ciências” (: 32). A analogia é uma modulação da dimensão simbólica, ou do imaginário. É por isso que ela pode ser de grande valor para a compreensão de fenômenos sociais. Através da analogia nós nos apropriamos do mundo.

Assim, a música pode ser considerada, então, como uma espécie de microcosmos da sociedade. Ferry (2004) observa como nas sociedades pré-modernas a arte seria considerada como um pequeno mundo com todas as propriedades do universo em escala reduzida. Seria apenas com o indivíduo moderno que a arte se tornaria “a emancipação de um ser humano e não mais a imitação da harmonia cósmica ou de uma verdade divina” (: 91). Essa humanização levaria ao desencantamento da arte.

Tudo isso ainda pode ser relacionado ao que Maffesoli chama de *monstração*: “pensar é mostrar e permitir, assim, a alguma coisa de se mostrar” (2005: XI). Quando concebem uma canção, os músicos de rock mostram seu universo particular, qual seja marcado pelo hedonismo e pela oposição à racionalização moderna. No processo de composição musical, eles enfatizam o prazer de tocar, o que leva a uma relativização da técnica musical. O homem não é mais mestre e controlador da natureza. Ele se entrega a suas impulsões. Na criação musical, através de diversos experimentos, os músicos se divertem com seus instrumentos e a música é *reencantada*.

Referências Bibliográficas:

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

BAKHTIN, M. “El problema de los géneros discursivos”. In: *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1989.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. In: Gilberto Velho (Org.) *Sociologia da Arte*, vol. IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

CLIFFORD, James. “Travelling cultures”. In: *Routes, travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2000.

FERRY, Luc. *La naissance de l'esthétique*. Paris: Cercle d'Art, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1976.

FROES, Marcelo. *Jovem guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Abertura”; “Quinta parte: sinfonia rústica em três movimentos”. In: *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *La transfiguration du politique: la tribalisation du monde postmoderne*. Paris: La Table Ronde, 2002.

_____. *Éloge de la raison sensible*. Paris: La Table Ronde, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Brazilian popular music: an anthropological introduction (part II)”. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2002.

_____. “Brazilian popular music: an anthropological introduction (part III)”. In: *Antropologia em Primeira Mão*, vol. 59. Florianópolis: UFSC/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2003.

_____. Verbete “Brasil”. In: John Shepher, David Horn e Dave Lacing (Org.) *Continuum encyclopedia of popular music of the world- vol. III Caribbean and Latin America*. London: Continuum, 2005.

_____. “Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações

Lundu-Modinha-Fado”. In: *Antropologia em Primeira Mão*, vol. 102. Florianópolis: UFSC/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIEIDADE; Acácio Tadeu de Camargo. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. In: E. Taylor Atkins (Ed.) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. São Paulo: Vozes, 1972.

SCHAPIRO, Meyer. “La notion de style”. In: *Style, artiste et société*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

SECA, Jean-Marie. *Les musiciens underground*. Paris: Presses universitaires de France, 2001.

SIMMEL, Georg. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

TACUSSEL, Patrick. *L'imaginaire radical: les mondes possibles et l'esprit utopique selon Charles Fourier*. Montpellier: Les presses du réel, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 1995.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WICKE, Peter. *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

Convivência em Conjuntos de Música: notas sobre análise de valores no trabalho de uma orquestra

José Alberto Salgado e Silva¹

Resumo

Neste artigo, reexaminamos o caso de um conjunto musical, a Itiberê Orquestra Família, que foi parte de uma pesquisa etnográfica realizada com músicos-estudantes entre 2001 e 2004, no Rio de Janeiro. Aqui, focaliza-se a organização social no conjunto e certas relações entre seus padrões de interação social e a estruturação do repertório. O conceito de “valores” é enfatizado como útil para compreender as operações e motivações naquele contexto – e talvez em práticas musicais de modo geral. Embora a relevância dos valores em estudos sociais venha sendo apontada desde os escritos de Heinrich Rickert e Max Weber, os níveis de abstração em jogo trazem dificuldades metodológicas, já notadas pelo filósofo John Dewey, assim como nas pesquisas que o antropólogo Clyde Kluckhohn conduziu. Ao final do texto, argumento que seria parte do trabalho de pesquisadores conceber modos efetivos e consistentes de registrar e processar dados relativos a “valores”, em estudos empíricos de etnomusicologia.

Abstract

In this article, I reexamine the case of one musical ensemble, the Itiberê Orquestra Família, which was part of an ethnographic research with student-musicians between 2001 and 2004, in Rio de Janeiro. The focus here is placed on the social organization within the ensemble and on the relations between patterns of their social interaction and the structuring of the repertoire. The concept of “values” is highlighted as useful to understanding the workings and motivations in that context – and perhaps in musical practices in general. Although the relevance of values for social studies has been noted since the writings of Heinrich Rickert and Max Weber, the levels of abstraction involved make for methodological difficulties, already noted by philosopher John Dewey and anthropologist Clyde Kluckhohn. Towards the end of the text, I argue that it would be part of our work as researchers to devise effective and consistent ways to register and process data concerning “values”, in empirical ethnomusicology studies.

Introdução

O texto se baseia em trabalho apresentado na VIII Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), em 2009. Os termos escolhidos para o título do respectivo GT – *Música, convivialidade, afetividade e ética* – sugerem que, ao examinar música em estudos antropológicos, queremos analisar também as relações entre pessoas que se envolvem com ela; queremos examinar em termos sociais e interpessoais o que existe “por dentro”, “em torno” ou “além” do discurso sonoro.

Neste comunicado trato dos padrões de trabalho e sociabilidade observados entre os integrantes do conjunto Itiberê Orquestra Família, durante pesquisa realizada entre 2001 e 2004, no Rio de Janeiro. O caso foi retomado para exame por conta das formas

¹ Escola de Música-Universidade Federal do Rio de Janeiro

marcantes (e relativamente singulares) de convívio entre os músicos. Após descrever em seções curtas algumas características do trabalho que se realiza na IOF, encerro o texto com observações mais gerais sobre a relevância de “valores” (estéticos e morais) em práticas musicais, tentando contribuir para o estudo desse tema em outros contextos de aprendizagem, profissionalização e trabalho com música².

O conjunto – primeiras impressões

Anotações de campo sobre organização do trabalho, atitudes e convivência no conjunto Itiberê Orquestra Família mostravam que o etnógrafo se impressionara, desde o primeiro contato, com os sinais de uma afetividade dos músicos dirigida tanto para o *som* como para os *colegas* de grupo. Ali parecia ocorrer uma experiência em que os sujeitos construíam e fruía inseparavelmente uma música e um modo de convivência, sendo ao mesmo tempo afetados intensamente por essa música e esse modo de conviver no trabalho.

Naquela prática, havia a afirmação êmica de que o “som” é uma construção coletiva, e tecnicamente dependente das *atitudes* dos músicos; a produção sonora do grupo era continuamente avaliada por seus membros segundo esse mesmo critério de comportamento – um modo de avaliar que tem sido notado, por estudos de etnomusicologia³, em diversas culturas. Neste caso, tal dependência se acentua pelo fato de o som não ser registrado em partitura, mas sim memorizado e compartilhado pelas escutas e pelos olhares dos integrantes, que assim vão monitorando e articulando uma conjugação interdependente, a cada execução. Também este traço é comum à produção de muitos conjuntos; mas a instrumentação, a estruturação das peças, a extensão e complexidade do repertório, e o próprio tamanho do grupo pareciam fazer desse um caso singular⁴.

No ano de 2002, o conjunto era formado por 28 músicos jovens (média de 20 anos) e seu diretor musical, Itiberê Zwarg, de 53 anos. No caso, a denominação “orquestra” refere-se mais ao número de músicos que a qualquer analogia com grupos sinfônicos. Visualmente, notava-se a ausência de traje formal ou padronizado, e durante ensaios e apresentações, a maioria dos músicos tocava de pé, trocando de lugar frequentemente. Durante os concertos, notava-se também o gestual livre, com movimentos não coreografados interagindo com a música. Não havia estantes no palco, e o repertório, quase todo composto pelo diretor musical, era memorizado desde os estágios iniciais de cada composição.

² Uma lista dos estudos acadêmicos que têm tratado da profissão/profissionalização musical, com variados objetos empíricos e referenciais teóricos, e atentando para as relações sociais, inclui, entre outros: Becker, 1963; Berliner, 1994; Silva, 2005a, 2005b; Travassos, 1998; Lehmann, 1996; Galvão, 2006; Nettle, 1995; Kingsbury, 1988; Born, 1995.

³ Por exemplo, durante sua pesquisa com músicas tradicionais da África Ocidental, John Miller Chernoff percebeu que seu próprio aprendizado como músico-percussionista estava condicionado, naquele contexto, a um aprendizado de atitudes de envolvimento com a música, com os outros músicos e com as pessoas presentes; e que um desempenho musical desleixado demonstraria uma “falta de atenção com as pessoas ali” (Chernoff, 1979, p. 140).

⁴ Para estudo mais detalhado de trabalho musical e organização social nessa orquestra, ver Silva, 2005a.

A elaboração da música - rotinas de ensaio e de composição

Durante o período de observação, os ensaios da orquestra têm duração de 6 horas e acontecem duas vezes por semana. Além desses, há ensaios regulares de naipes e ensaios adicionais quando uma apresentação se aproxima. Uma pontualidade estrita é observada pelos músicos, e a duração dos ensaios é muitas vezes prolongada. Apesar das demandas desse regime, a atmosfera geral é de prazer e concentração no trabalho.

Compor uma peça é atividade freqüente, que pode tomar dois ou mais ensaios para concluir. Ao compor, Itiberê Zwarg usa um método que derivou daquele usado por seu “mestre”, Hermeto Pascoal, num sistema artesanal de produzir música. Sem estruturar previamente a forma ou definir os conceitos que emprega, o compositor começa por sugerir linhas melódicas curtas e alguns acordes para a execução de um ou mais músicos.⁵ Itiberê passa então a testar alternativas e desdobramentos para um acorde, uma frase melódica ou uma figuração rítmica, com a interpretação dos instrumentistas. As orquestrações são elaboradas durante o processo de compor, e todos os arranjos estão sujeitos a contínua revisão e modificação.

Cada peça é assim memorizada pelos músicos, desde os primeiros momentos de sua criação, até seu acabamento (sempre provisório). Os problemas técnicos que se colocam para cada instrumentista do grupo são variados e costumam ser comentados como “desafios”, podendo ser vistos como fonte de motivação e matéria para estudo individual. No entanto, pela ótica do diretor, o bom desempenho individual não é suficiente; a ênfase na capacidade de realização coletiva é clara, uma vez que várias das dificuldades estão relacionadas à execução de *polirritmos* e *polifonias*; o efeito musical desejado sempre depende, portanto, de um ajuste interacional. Assim, ao sugerir correções durante os ensaios, o que se diz com mais freqüência e veemência são frases no sentido de "ouvir o outro".

“Ouvir o outro”

A fórmula “ouvir o outro” – de resto bastante utilizada em contextos de prática musical – pode até ser vista como um lema regulador desse ritmo intenso de trabalho musical e vida coletiva. De certo modo correspondendo a uma “saída” de si mesmo, um ir além da auto-referência, a idéia pode ser efetiva para viabilizar tanto a música quanto a convivência, ambas feitas do entrelaçamento de muitos elementos, muitas variáveis. O lema pode operar com diversos aspectos desse trabalho e dessa convivência, incluindo dilemas de percepção musical e conflitos entre interesses pessoais.

Por exemplo, um dos temas recorrentes no discurso do diretor é o fator de *dedicação* ao trabalho. Em contraposição ao descompromisso, acomodação ou individualismo que detecta em outros contextos profissionais, o diretor afirma que foi feito entre ele e os músicos um "pacto de sangue", um "negócio muito sério". Este pacto significa que o compromisso de cada músico com os ensaios e apresentações da orquestra terá sempre prioridade sobre outras atividades e oportunidades de trabalho – o que não deixa de ocasionar conflitos. Tal empenho é visto pelo diretor (e frequentemente pela maioria dos músicos) como condição *sine qua non* tanto para os resultados artísticos como para a sustentação do grupo; caso contrário, ele diz, “a coisa escorre entre os dedos”.

⁵ V. tb. Connell, 2000, p. 300-328; sobre Hermeto compondo, v. Neto, 2000.

Tendo se originado numa “oficina” dirigida a partir de 1999 por Itiberê numa escola de música carioca, o trabalho com este grupo de músicos inclui uma perspectiva educativa e moral, além da preparação técnica de jovens para a vida profissional: na orquestra, se propõe todo um sistema de trabalho cooperativo, onde o interesse coletivo seja sobreposto ao individual, onde vaidades devem ser superadas, onde os mais experientes devem apoiar o esforço dos menos experientes. Ou seja, pratica-se uma *verbalização de valores morais, para reger a música e a convivência*. Segundo um músico do grupo, “o material humano na orquestra é bem heterogêneo no aspecto técnico e de experiência. No entanto, ela consegue ser coesa devido ao coletivismo” (Júnior, 2002). E outro músico explica uma operação desse coletivismo em situações de dificuldade técnica: “todo mundo meio que ajuda todo mundo”.

Um ponto de origem ainda anterior àquela oficina pode ser localizado no período em que Itiberê foi integrante do grupo de Hermeto Pascoal. Histórias dos 25 anos de trabalho em convivência estreita com “o mestre” constituem um repertório de referências frequentemente evocadas por Itiberê junto aos jovens da atual orquestra, no sentido de ilustrar certos valores artísticos e princípios organizacionais preconizados por Hermeto em seu conjunto.

Família, fraternidade e linhagem artística

Um *ethos* de coletivismo manifesta-se por falas, gestos e ações recorrentes: a idéia de fraternidade permeia o discurso dos membros da orquestra e é visualmente demonstrada na fotografia da capa do CD *Pedra do Espia*, onde o letreiro de um bonde local foi graficamente alterado para mostrar a palavra “Irmãos” (suprimindo parte de “Dois Irmãos”, localidade do bairro), como se vê na figura abaixo.

Figura

Com mais clareza ainda, a idéia de família se evidencia na própria fórmula do nome do grupo: Itiberê(+)*Orquestra*(+)Família.

Essa idéia de parentesco é cuidadosamente construída, seguindo padrão iniciado com Hermeto Pascoal, de quem Itiberê é considerado um “filho”. Em termos da sustentação de um grupo, esse parentesco simbólico é efetivo de vários modos. Especialmente porque o elevado prestígio artístico do “pai” e “avô” se transfere para seus descendentes⁶. Veja-se o que o diretor diz ao microfone, durante um *show*: uma peça do repertório é anunciada como um presente de Hermeto, composta especialmente para a orquestra – um presente para “seus netos de som”, uma vez que o próprio diretor é seu “filho de som”. As relações estabelecidas pelos vínculos profissionais, estéticos e afetivos são sintetizadas numa frase do diretor: “somos uma grande família de som”.

Existe nessa afirmação certo grau de concretude, já que alguns músicos estão ligados por parentesco ou casamento, e a própria casa em que reside a família nuclear do diretor serve também como *local de ensaios* da orquestra. Isto vem estreitar a convivência entre

⁶ Ver o tratamento do tema da “linhagem artística”, entre aluno, professor e professores antecedentes, no estudo de Henry Kingsbury sobre um conservatório norte-americano (Kingsbury, 1988, especialmente p. 44-46).

todos, e com detalhes salientes de arranjo: refeições são compartilhadas; tarefas de limpeza são distribuídas em revezamento; há uma lista de contribuições em dinheiro para o aluguel; os diversos cômodos são utilizados para ensaio de naipes; um dos quartos era alugado para moradia de um dos integrantes.

Essa convivência na casa “de família” e “de som”, portanto, tem desdobramentos do trabalho musical em funções auxiliares, implicando em investimento multiforme e demandando empenho de cada indivíduo na sustentação do “coletivo”. É de se destacar, repito, o papel das relações de “parentesco” na orquestra, simbolismo que parece ser efetivo na organização social do grupo: misturam-se ali padrões de convivialidade, afetividade, hierarquia familiar e artística, que contribuem para manter coesão, gerar compromisso e distribuir tarefas.

Para discussão

A convivência nesse conjunto de músicos revela um papel importante de valores morais na organização da prática artística. Talvez seja assim com grupos de música de modo geral, com diferenças quanto aos valores predominantes em cada contexto e também quanto ao seu grau de explicitação, o que nos propõe uma questão metodológica: como podemos observar valores em práticas de música?

Penso aqui em “valores” como orientadores de ação social em música, com referência nos “tipos de ação social” propostos por Max Weber (1978), que caracterizou a “ação valorativa” por seu vínculo forte com noções e aspirações de ordem moral e estética. Sugiro que, embora dificilmente encontremos uma orientação pautada exclusivamente por tais interesses⁷, caberia, em estudos empíricos de etnomusicologia, identificar quais valores operam de modo importante na orientação de determinada prática musical.

Não é difícil admitir teoricamente que, ao lado de outros vetores, os valores morais e estéticos sempre dispõem algo de relevante sobre a construção social do “som”; o problema metodológico, reconhecido por exemplo nas pesquisas interdisciplinares sobre “valor”, conduzidas por Clyde Kluckhohn e colegas durante cerca de dez anos, entre 1949 e 1961 (v. Powers, 2000), é como alcançar sobre eles uma mirada objetiva e “científica”. Pois ainda que as tendências atuais em etnomusicologia relativizem a reivindicação de “cientificidade”, certa demanda por rigor e por consistência na coleta de dados e em seu processamento, até a interpretação e apresentação de resultados, parece persistir como critério de validade para nossas “descobertas”.

Quais procedimentos e quais fontes de dados poderiam ser então mais indicados para a identificação de valores atuantes na movimentação e na organização de uma prática musical e de uma conduta social nessa mesma prática?

Para tratar de “valores” na ação musical, também busco referência no filósofo John Dewey, por suas considerações metodológicas – propondo, em lugar de uma busca por “absolutos” e “essências”, examinar os atos de valoração em práticas sociais concretas (Dewey, 1989) – e mais especificamente por seu exame da atividade artística (Dewey, 1980). No livro *Art as Experience*, o autor tratou de redefinir a experiência estética com ênfase em atitudes e relações, considerando como o sujeito percebe um objeto e se

⁷ Para Weber, a ação social contém caracteristicamente uma composição de fatores diversos de orientação – estes, incluindo os valores, são analiticamente os “elementos” que constituem a “ação real” (Weber, 1978, p. 26).

relaciona com ele, ao longo de um processo que culmina com a transformação de ambos. Para Dewey, as atitudes necessárias a uma tal experiência são marcadamente morais: engajamento, concentração, paciência de sustentar uma atividade (e passar por uma passividade), incluindo sofrer com seus impasses e obstáculos, até uma consumação, uma culminância do processo. Portanto, não seria no objeto em si – no caso, as peças de um repertório musical – que estariam os sentidos de maior relevância para o músico/ouvinte. Antes, o que vai determinar a qualidade da experiência musical é fundamentalmente como esse sujeito se porta com o som.

Na pesquisa com essa orquestra, pensei ainda sobre a interdependência de certos valores e atitudes com a estruturação do próprio discurso sonoro. O uso constante de polirritmos e polifonias, a frequente instabilidade ou mesmo ausência de um centro tonal, mais o papel primordial da memória e da comunicação pelo olhar – tudo isso costura a realização sonora com relações sociais modeladas na interdependência e no engajamento. Relações permeadas por noções que remetem a valores – de compromisso, cooperação, solidariedade, modéstia – e que estariam de certa maneira sintetizadas no lema “ouvir o outro” e na idéia de uma “família de som”.⁸

É claro que interessa notar também as condições materiais e ideológicas de uma juventude que se dá à convivência intensiva, repartindo tarefas que organizam o som – o que remete a Christopher Small e concepção de música não como objeto/produto, mas como processo social, como conjunto de ações expressas por um verbo: *musicking*, “musicar” (Small, 1999). No caso da IOF, trata-se de jovens que, relativamente livres de pressão econômica, e geralmente com apoio de suas famílias, vão construindo uma profissão artística, com possibilidades de dedicação exclusiva ou quase exclusiva a um empreendimento bastante singular – *aquela* orquestra, com seu repertório, seu regime de trabalho etc.

Ao mesmo tempo, os músicos dessa orquestra experimentam em certa medida uma invenção ou via alternativa de carreira artística. Durante aquela experiência, seus modos de operar musicalmente e de conviver no conjunto distinguem-se dos de outros jovens que, em condições socio-econômicas similares, filiam-se a contextos musicais configurados com outros valores estéticos e éticos.

Comparo, por exemplo, com a construção de carreiras orientadas para a música sinfônica, que – com suas características de hierarquia entre instrumentistas, seus caminhos de acesso via concurso ou tutela de professores, seu repertório escrito e legitimado como herança histórico-cultural – dispõe uma estratificação mais consolidada das relações entre os músicos, enfatizando a centralidade da leitura, o estudo preparatório, a excelência individual e as práticas de competição.

Outro ponto a comparar: a identificação daqueles jovens com o que fazem parece se contrapor a certas tendências de alienação do trabalho, comparativamente percebidas em conjuntos onde a convivência é mais rarefeita, regulada pelas práticas de substituição frequente de músicos e pela condição e postura do *free-lancer*. Num desses outros conjuntos, acompanhado na mesma pesquisa etnográfica (Silva, 2005a), o líder brincava falando sobre seu grupo como uma “franquia”, uma espécie de marca capaz de

⁸ Pelo ângulo da organização social, interessa notar que, nesse mesmo contexto, o poder centraliza-se (como em outros conjuntos grandes) na atuação de um maestro, que ali é também autor da música e mentor de prestígio – artista carismático agregando símbolos de pai e chefe de uma comunidade.

produzir a mesma música, com formações variáveis, de acordo com os músicos disponíveis no mercado, na ocasião.⁹

Enfim, as interpretações anotadas aqui sobre um caso particular talvez se prestem à observação de outros contextos, especialmente no que concerne ao papel desempenhado pelos valores – de várias ordens – na organização de práticas musicais. Focalizamos certas noções que no cotidiano da IOF parecem modelar, pelo menos em parte, o modus operandi naquela prática musical – e aqui o fizemos com muita brevidade e apenas no âmbito “interno” da orquestra, indicando certos valores como fator de orientação das ações dos músicos e, simultaneamente, da construção sonora.¹⁰

Concluo sugerindo uma consideração geral para o estudo etnográfico de conjuntos musicais: a de que cada prática de música dispõe, mais ou menos explicitamente, noções que orientam a apreciação e realização dessa música, e que orientam também os modos de convívio entre os participantes. A essas noções – capazes de expressar sinteticamente processos diversos de eleição/rejeição que afetam desde materiais sonoros até comportamentos – podemos chamar valores, e na pesquisa etnomusicológica cabe-nos conceber maneiras efetivas de observá-los e elaborar sobre suas possíveis evidências na prática musical.

Referências bibliográficas

BECKER, Howard S. *Outsiders – Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz – The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture – IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.

CHERNOFF, John M. *African Rhythm and African Sensibility – Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press, 1979.

CONNELL, Andrew Mark. *Jazz Brasileiro? Música Instrumental Brasileira and the representation of identity in Rio de Janeiro*. 2002. Tese (Doctor of Philosophy in Ethnomusicology). University of California – Los Angeles.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 [1934].

_____. “The Field of Value”. In: *The Later Works, 1925-1953*. Vol 16: 1949-1952.

BOYDSTON, Jo Ann (ed.). Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

GALVÃO, A. “Aspectos psicológicos do trabalho orquestral”. *Cognição e artes musicais*. Vol.1, n.1. Curitiba: UFPR, 2006, p. 5-15.

⁹ Outra analogia possível e mais ampla seria com a chamada terceirização de serviços, que se naturaliza agora como prática econômica e que tende a desvincular o trabalhador de uma identificação duradoura com seu trabalho.

¹⁰ Certamente, o caso daquela orquestra também apresenta outros conteúdos de interesse etnomusicológico, como: questões de autoridade e hierarquia; questões econômicas; ideologia artística; analogia com sistemas religiosos; relações com o público, com outros músicos e conjuntos; questões sobre conhecimento musical e formas de aprendizagem – que foram examinadas no estudo etnográfico anterior (Silva, 2005a).

JÚNIOR, Pedro Paulo. “Extensão de ‘Observações sobre uma orquestra’, de José Alberto Salgado e Silva”. Texto não publicado, 2002.

KINGSBURY, Henry. *Music, Talent, and Performance – A conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

LEHMANN, Bernard. “O Averso da Harmonia”. In: *Debates*, n.2. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1998, p. 73-102.

NETO, Luiz Costa Lima. “The Experimental music of Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): a musical system in the making”. *British Journal of Ethnomusicology – Brazilian Musics, Brazilian Identities*, 2000, p.119-142.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions – Ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1995.

POWERS, Willow R. “The Harvard study of values: mirror for postwar anthropology”. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*: Vol. 36(1), 15–29, 2000.

SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. Tese de doutoramento, PPGM-UniRio, 2005a.

_____. “Variações sobre o tema da gafeira: um conjunto na Lapa carioca”. *Debates*, Rio de Janeiro, n.8, p. 39-69, 2005b.

SMALL, Christopher. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”. *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n. 4, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical”. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, UFRGS, 1998, p.119-144.

WEBER, Max. *Economy and Society*. ROTH, Guenther & WITTICH, Claus (eds.). Berkeley: University of California Press, 1978.

Outras fontes:

ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA. Pedra do Espia. Rio de Janeiro: Jam Music, 2001. 2 Cds.

Música Nativista e Imaginários Gauchescos: sobre cantar opinando

Fernanda Marcon¹

Resumo

De acordo com Lucas (1990), podemos entender a música nativista como um caso específico de regionalismo musical dentro das múltiplas expressões da música popular brasileira contemporânea; trata-se de um repertório de canções oriundo do Estado do Rio Grande do Sul, conhecido como “música nativista gaúcha”. Nota-se a presença de um trânsito musical entre os países do chamado Cone Sul latino-americano, apontando para a constituição de imaginários e audições de mundo acerca do que os sujeitos entendem como “cultura gaúcha”. Assim, o artigo pretende discutir a relação entre este tipo de produção musical no sul do Brasil e a constituição de imaginários gauchescos que perpassam diferentes territórios e sonoridades.

Abstract

According to Lucas (1990), we can understand the *nativista* music as a specific case of musical regionalism within the multiple expressions contemporary Brazilian popular music; it is a repertoire of songs originating from the state of Rio Grande do Sul, known as *música nativista gaúcha*. The presence of a kind of musical traffic is noticed amongst the countries of the so-called South Latin-American Cone, leading to what seems to be the constitution of world imaginaries and auditions concerning what subjects understand as "gaucho culture". Being so, the present article intends to discuss the relationship between this type of musical production in the south of Brazil and the constitution of *gauchesco imaginaries* throughout different territories and sonorities.

Introdução

A partir da pesquisa de dissertação de mestrado que desenvolvi a respeito da produção de música nativista no festival “Sapecada da Canção Nativa” em Lages - SC, algumas questões foram surgindo e tornaram-se mais e mais presentes. Em primeiro lugar, o significado deste tipo de musicalidade enquanto catalisador de perspectivas de mundo singulares, ligadas a imaginários específicos sobre o que os sujeitos denominaram de “cultura gaúcha”. Apesar do enfoque sobre as construções imagéticas de meu campo de estudo, é a música que rege o “ouvido etnográfico”. Para além da análise das letras das canções nativistas, a construção da musicalidade torna-se absolutamente central dentro de uma perspectiva etnomusicológica, ou como prefere Menezes Bastos (1995) “*para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*”. Nesse sentido, a música nativista não é tomada aqui como um “exemplo” de como pensam e vivem seus compositores, instrumentistas, intérpretes; mas como *agente*, soando as vivências dos sujeitos e constituindo modos de sentir o mundo.

¹ Universidade Federal de Santa Catarina.

O artigo compreende três movimentos. No primeiro, o apontamento das construções a respeito do que se entende por “cultura gaúcha/*gaucha*” – e nesse ponto, tomo o cuidado de diferenciar os termos gaúcha e *gaucha* não apenas por suas especificidades linguísticas - que configuram a produção de uma musicalidade ancorada, principalmente, na valorização do *terrinho*, na *inovação estética* e na *projeção folclórica*. Dando sequência a esta discussão, o segundo momento pretende dar conta da constituição do movimento dos festivais de música nativista enquanto um importante “móvel de disputas” em torno do que significa “ser gaúcho”. (Oliven, 1992) Por fim, um terceiro movimento indica questionamentos necessários para, longe de um desejo de entendimento pleno, levar-nos a uma percepção menos superficial de um repertório musical ancorado em imaginários peculiares sobre as vivências dos sujeitos.

De cultura gaúcha/*gaucha*

Ao iniciar minha pesquisa de campo, algumas questões ainda permaneciam em suspenso, principalmente pela presença forte de um senso comum que, por vezes, confundia as personagens presentes no que se conhece por “cultura gaúcha, *gaucha*” com as facetas imortalizadas pelos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses. No entanto, não apenas as muitas leituras, mas um campo repleto de significados em trânsito, apresentaram-me um mapa diferenciado deste “Cone Sul” da América Latina, onde os termos gaúcho e *gaucho*, ao se aproximarem e tomarem distância, constroem algo estrondoso, sonoro e vivo; algo que alguns categorizam como “cultura” – demarcando sua materialidade e imaterialidade numa mesma moeda – e outros preferem simplesmente acreditar na supremacia de um “estado de espírito”. O “ser gaúcho”, “*gaucho*”, tornou-se uma questão fascinante para a Antropologia. Seja em torno de discussões a respeito da constituição de identidades nacionais (como é o caso marcante da Argentina), como em referência a processos políticos ligados ao federalismo e ao republicanismo no sul do Brasil. O mapa de que falei há pouco, só faz sentido na medida em que os sujeitos destes processos estudados e analisados por diferentes pesquisadores passam a designar um modo, jeito, estilo de vida como sendo o seu - ou pelo menos uma referência sempre almejada – chamando-o de “cultura”. Palavra tão cara à nossa arte, ela esteve presente em meu campo como uma lanterna, às vezes sem pilha, deixando de iluminar qualquer coisa e passando a peso morto, por ser carregado. Irônico, mas nem tanto. A cultura, como um conceito-chave e traiçoeiro, pareceu um mar de calma, quando pronunciado por aqueles que se deleitam ao dizer “a nossa cultura é gaúcha!”.

Começarei por uma discussão bastante comum aos pesquisadores deste tema, que como mencionado acima, ainda encontram-se em desconforto ao analisar processos tão diferenciados e ao mesmo tempo tão parecidos. Falo da constituição de um ator central, pelo qual perpassam narrativas de integração, fronteira, guerra, arte, entre outras, e que marca um olhar bastante específico sobre uma região da América Latina: o gaúcho, *gaucho*. Acentuando esta região geográfica, não pretendo que o leitor interprete apressadamente que a entendo como uma “área cultural” aos moldes do que já foi bastante problematizado na Antropologia. Faço referência a este mapa, pura e simplesmente, por sua dimensão simbólica entre os sujeitos desta pesquisa. Nesse sentido, a intenção de minha menção a esta região geográfica é demonstrar sua intensidade enquanto referencial de uma “origem”, “matriz” de valores que passaram a se descortinar durante minha pesquisa de campo. O primeiro deles, que soava estridentemente aos meus ouvidos, diz respeito à força com que a terra natal, ou o

“berço” poderia determinar a constituição de um temperamento específico, um jeito de ser, olhar e ouvir a vida, diferenciado. É o que chamo de caráter *terrunho* da produção de música nativista. Quero dizer que a terra em que nasce e cresce uma pessoa, e no caso em análise, um músico nativista, lhe reserva uma personalidade ímpar, que o condena a amá-la e projetá-la para onde quer que vá. Dentro dessa perspectiva, encontrar raízes, ou pelo menos, uma “terra sagrada” por se referenciar, é algo bastante valioso e significativo. É preciso anunciar mais uma pausa para explicar que quando coloco os termos gaúcho e *gaucho*, separados por vírgula e não por uma conjunção, quero dizer com isso que tanto não tento traduzir o segundo pelo primeiro, quanto não pretendo investigá-los como se fossem a mesma palavra e com o mesmo significado. Minha intenção é tentar entendê-los dentro de um universo simbólico - partindo de minha pesquisa de campo – para que nem um nem outro sejam ignorados ou tomados como objetos fechados, cada um em um local específico da análise. Como já afirmei, tratam-se de processos em movimento, categorias em construção por diferentes sujeitos.

Alguns autores optaram por entender o fenômeno do gauchismo como uma “ideologia”, a exemplo de Tau Golin (1983). É preciso notar que estamos concentrando a análise em um fenômeno que se desenvolve no Brasil, mas que mantém íntima relação com outros processos vivenciados por países como Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile. Falar de gaúcho, não significa apenas falar da pessoa que nasce no Rio Grande do Sul, mas em diferentes instâncias, confunde-se com os imaginários sobre um personagem paradigmático, presente nos pampas argentinos e uruguaios, e também em parte do campesinato paraguaio e chileno. Para tanto, passemos a entender melhor esta confluência de significados, tomando de empréstimo análises literárias e musicais que estiveram ligadas à temática da cultura gaúcha, *gaucha*, para que se possa ter uma idéia do que representa atualmente. Não pretendo aqui uma reconstituição histórica, mas um apanhado de informações atuais sobre movimentos que se iniciam a partir do século XIX na América Latina.

Decido mencionar em primeiro lugar, um personagem bastante conhecido da literatura argentina: o *Martín Fierro*, de José Hernández (1872; 1879). As datas de publicação não designam nenhum tipo de divisor de águas na constituição de uma “identidade nacional” argentina, mas suscitam muitas questões, investigadas por diferentes intelectuais daquele país, sobretudo no âmbito literário, que utilizo aqui. De acordo com Jorge Luis Borges & Margarita Guerrero (2005), a poesia gauchesca, como é identificada a obra de Hernández – um poema dividido em dois livros, “*El gaucho Martín Fierro*” (1872) e “*La vuelta de Martín Fierro*” (1879) – não deve ser confundida com uma literatura feita por *gauchos*, uma população eminentemente masculina, desenhada por diferentes autores, cronistas, que concebe um consenso sempre problemático de que se tratavam de pessoas errantes, que andavam pelos pampas e tinham como principal transporte e atividade o cavalo e o gado. Seu caráter eminentemente popular, portanto, está atrelado a uma produção da elite, entendendo-a aqui, como propuseram Borges e Guerrero, como uma parcela letrada de escritores de Buenos Aires e Montevideú, no Uruguai.² Como mencionam os autores, é um equívoco pensar que a poesia gauchesca deriva imediatamente da poesia dos *payadores*, ou

² Nota-se um processo bastante similar em outros países da América Latina, em que escritores categorizados como “nacionalistas” e “regionalistas” se espelham em personagens populares para compor seus romances. A diferença aqui, talvez, se dê em torno da linguagem utilizada. No caso de Hernández, a voz do *gaucho* é confundida com a voz do autor, criando um vocabulário próprio, muitas vezes considerado uma maneira de falar generalizadamente *gaucha*.

improvisadores profissionais da campanha (como é conhecida a região do pampa). Esta confusão se configura, principalmente, pela coincidência do metro octossílabo e das formas estróficas (sextilha, décima, copla) da poesia gauchesca com as da poesia *payadoresca*. (Borges & Guerrero, 2006: 11) Como mencionam Borges & Guerrero, em algumas passagens de seu poema, Hernández parece demarcar exatamente de que maneira se diferencia das improvisações dos *payadores*:³

Cabe supor que dois fatos foram necessários para a formação da poesia gauchesca. Um, o estilo da vida dos gaúchos⁴; outro, a existência de homens da cidade que se identificaram com ele e cuja linguagem habitual não era demasiado diferente. Se tivesse existido o dialeto gauchesco que alguns filólogos (em geral, espanhóis) estudaram ou inventaram, a poesia de Hernández seria um pastiche artificial e não a coisa autêntica que conhecemos. (Borges & Guerrero 2006: 12).

Ainda assim, não nos parece claro de quê população *gaucha* parte a inspiração para a poesia gauchesca de Hernández. Afirmar simplesmente que eram homens que vagavam pelos pampas, a lidar com gado e cavalos, não resolve o problema. De acordo com Élica Lois (2004), a Argentina, em meados do século XIX, apresentava conflitos em torno das terras pertencentes aos povos indígenas. Todo o território que pôde permanecer em poder dos índios livres foi ganhando um enorme valor potencial na medida em que se intensificava a atividade agropecuária. “*El desierto*”, como eram chamadas as terras dos índios⁵, passaram a agregar enorme valor e seus habitantes se tornaram o inimigo número um da “civilização”. Nesse contexto, além das terras indígenas e as cidades e seus campos circundantes, havia ainda um território vagamente definido: *la frontera*. Seus habitantes, igualmente não definidos, povoaram o imaginário da poesia gauchesca e delimitaram um personagem bastante específico: *el gaucho*.

De acordo com Almeida (2008), este personagem aparece na literatura argentina do final do século XIX com características duais; isto é, como uma espécie de articulação entre a civilização e a selvageria, o índio e o não-índio. Citando o autor de “*La Pampa*” (1890), Alfredo Ebelot, Almeida identifica uma clara linha evolutiva, onde o *gaucho* representa um estado intermediário, partindo do indígena, para chegar ao civilizado. (Almeida, 2008: 15) No forjar de um mito sobre a identidade nacional argentina, o espaço da fronteira - física, política, moral, etc – constitui-se como um terreno fértil para redefinição de identidades. Segundo Lois, a linguagem do poema de Hernández - entre a “ida e a volta” de Martín Fierro – cruza fronteiras entre a oralidade e a escrita, entre a cultura popular e a cultura letrada. Ao apropriar-se da voz do *gaucho*, mas ao mesmo tempo distanciando-se dela, Hernández anda pelas bordas de um campo de tensões. (Lois, 2004: 39) Nesse sentido, a literatura gauchesca constitui-se como um híbrido que, não livre de conflitos, mostra-se como a “aliança de classes”, algo extremamente interessante dentro de um projeto de consolidação do Estado-Nação.

³ De maneira resumida, a *payada* é um desafio improvisado em versos, quase sempre acompanhado de um violão. O gênero musical executado pelo violão, geralmente, é a milonga.

⁴ Transcrevo o trecho conforme a tradução de Carmem Vera Cirne Lima, que optou pela palavra gaúcho para traduzir *gaucho*.

⁵ De acordo com Almeida (2008), este território compreende, atualmente, as regiões do Pampa, Patagônia e Chaco. Almeida, 2008: 14.

Pois bem, de que maneira a construção deste personagem-chave dentro do contexto literário argentino e também uruguaio passa a fazer algum sentido quando pensamos no nosso “gaúcho brasileiro”? Para Maria Elizabeth Lucas (1990), o regionalismo gaúcho⁶ é uma construção intelectual fundada em níveis distintos de percepção (ou visões de mundo) e em uma experiência primordial (ou na falta dela) com a cultura pastoril do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, através de uma análise da construção semântica da palavra “gaúcho”, a autora pôde perceber como as imagens e representações da sociedade sulista que produziram o regionalismo gaúcho como uma construção ideológica, mostraram como os intelectuais (tanto do Rio Grande do Sul, quanto de outros estados) traduziram condições sócio-econômicas e interesses de classe específicos em uma herança histórica e uma identidade cultural comum. Assim, a autora identifica três momentos distintos no panorama dos movimentos revitalizadores da cultura gaúcha: num primeiro momento, na virada do século XIX, uma idealização, por parte dos intelectuais locais, de grêmios recreativos para cultivar as tradições gaúchas⁷. A partir da II Guerra Mundial, um novo momento se estrutura com a criação de Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) por estudantes secundaristas de Porto Alegre⁸. Por fim, um último momento relaciona-se à emergência, nos anos 1970, do que se chamou de “nativismo” dos festivais de música.

Sobre cantar opinando

Despontavam os agitados anos 1970, e a “era dos festivais” (Zuza Homem de Mello, 2003) fazia sentir seu peso sobre milhares de expectadores ainda extasiados com o advento televisivo. Também se observava um Brasil que experimentava uma repressão violenta às liberdades civis e individuais: a censura implacável da ditadura militar atuava fortemente, enquanto a sociedade se dividia em críticas diversas ao mesmo regime. Tropicália, jovem-guarda, canção de protesto... muitas idéias musicais fervilhavam quando uma emissora de rádio de Uruguaiana, RS, decide promover um festival de música popular, o “I Festival da Canção Popular da Fronteira”. De acordo com Lucas, a milonga “Abichornado”⁹, de Colmar Duarte e Júlio Machado da Silva Filho foi eliminada pelo júri sob o argumento de que se tratava de uma “música gauchesca”. Descontente com tal resultado, Colmar Duarte decide criar um festival que promovesse exclusivamente a música regional. Para além das diferentes versões sobre o fato, o resultado do festival incitou sobremaneira a decisão de criar um evento no mesmo formato (um festival) que pudesse contemplar um estilo de música visto por

⁶ De acordo com Santi (2004), no contexto do RS, usa-se habitualmente o termo “regionalismo” com um significado que extrapola a literatura, para designar qualquer aspecto da cultura característico do Estado, da culinária à maneira de vestir. Santi (2004,17)

⁷ De acordo com Ruben Oliven (1992), em 1868, é fundado em Porto Alegre o “Partenon Literário”, uma sociedade de intelectuais e letrados que tentava unir os modelos culturais vigentes na Europa com a visão positivista da oligarquia sul-rio-grandense através da exaltação da temática regional gaúcha. E em 1898, por iniciativa do republicano e positivista João Cezimbra Jacques, surge a primeira agremiação tradicionalista, o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre. Oliven (1992, 71-73)

⁸ Como é o caso do “35 CTG”, primeiro CTG, fundado em 1948.

⁹ Segundo Santi, no vocabulário gauchesco o termo significa o mesmo que “triste”, “acabrunhado”. Santi, 2002: 53

Colmar Duarte como “discriminado”.¹⁰ É preciso notar que os idealizadores do festival também se posicionavam contra a música regional produzida até então no RS: a chamada música tradicionalista gaúcha, tendo em Teixeira, Zé Mendes e Pedro Raymundo seus principais ícones. Em sua perspectiva, a música regional gaúcha deveria passar por um processo de *inovação estética*, onde a qualidade musical fosse o principal objetivo.

O patamar de “qualidade e inovação estética” almejado pelos idealizadores da Califórnia foi, de fato, reconhecido. Para citar um exemplo de minha pesquisa de campo, ouvi de muitos compositores que antes do advento dos festivais nativistas a música produzida no sul do Brasil era considerada “antiquada”, “brega”; diferente do que se observaria atualmente, onde ela é produzida por bons músicos, que executam de “jazz a MPB”. Segundo Santi, esta busca de qualidade deve ser compreendida também como um “esforço” no sentido de acompanhar as mudanças radicais na própria música popular brasileira, a exemplo da bossa nova, do tropicalismo e da canção de protesto; bem como às transformações tecnológicas introduzidas no país, como a eletrificação dos instrumentos musicais e a evolução das aparelhagens de amplificação e difusão sonora.

É na década de 1980, porém, que todo este debate sobre a qualidade estética introduzida pelos festivais nativistas na música regional gaúcha vai consolidar a polarização entre tradicionalismo e nativismo, fazendo da identidade gaúcha um importante “móvel de disputas”. (Oliven, 1992: 108) Isso porque, segundo Oliven, apesar dos contrastes entre os movimentos, havia um substrato comum em jogo: quem teria competência e legitimidade para afirmar o que é e o que não é “cultura gaúcha”. De um lado, o tradicionalismo dos CTGs e sua cartilha bastante consolidada – com regras de composição, figurino e execução - de outro, um movimento pautado em grandes festivais de música, interessado em inserir o seu formato de cultura gaúcha em canções de qualidade – com boas letras (incluindo temas mais “politizados” que falassem do êxodo rural, das questões latino-americanas, etc), bons arranjos, bons instrumentistas e intérpretes. Também estava aí uma intenção de *projetar* elementos reconhecidos como folclóricos no RS e dar a eles uma feição *universal*.

Em entrevista ao jornal “Folha da Tarde” de Porto Alegre, em 27 de setembro de 1971, Henrique Dias de Freitas Lima (um dos organizadores da primeira Califórnia) faz críticas ferrenhas ao “rumo” que a música gaúcha estaria tomando: “*Letras e melodias erradas, com Teixeira servindo de exemplo maior. ‘Coração de luto’, dele, ou ‘Para Pedro’, do Zé Mendes, nunca foram temas gaúchos.*”¹¹ É evidente que a crítica, em busca de uma forte justificativa para a importância da Califórnia, aponta para a tentativa de ruptura com um passado musical que, em sua opinião, teria sido o grande responsável pela falta de reconhecimento da música gaúcha como “boa música” ou “música de qualidade”. Nesse sentido, os organizadores da Califórnia viam neste novo movimento musical a possibilidade de “fazer escola”: fomentar a criação musical do RS a partir de valores contrários ao que entendiam como “música comercial”, pautada em

¹⁰ Nasce, em 1971, o festival Califórnia da Canção Nativa, na cidade de Uruguaiana, RS. A partir desse, muitos outros foram criados em todo o RS, assim como em Santa Catarina e no Paraná. Levando em conta os três estados, a pesquisa contabilizou mais de 50 festivais de música nativista por ano.

¹¹ “*Em busca de algo novo*” – 27/09/1971. Porto Alegre, Folha da Tarde: 13.

temas como a grossura e o machismo do gaúcho. Entra em cena um “cantar opinando”¹², isto é, uma intenção de romper com uma musicalidade tida como não-comprometida com os “verdadeiros temas gaúchos”.

Considerações finais

Os festivais - além de competições acirradas por prêmios altos – representam “*uma das arenas na qual têm se travado de modo mais intenso as disputas em torno do que significa ser gaúcho*”. (Oliven, 1992: 116) Para definir quais canções podem ser inscritas, cada festival organiza um regulamento onde expõe o que entende por música nativista. No caso da Califórnia, foram criadas “linhas”; isto é, de acordo com a temática da canção, ela poderia ser classificada como de “linha campeira”: a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no RS; “linha de manifestação rio-grandense”: a que enfoca outros aspectos sócio culturais e geográficos do RS não limitados estritamente à “linha campeira”; e a “linha de projeção folclórica”: a que, partindo das demais, se projeta com o sentido de universalidade artística em termos de tratamento poético-musical. (Oliven, 1992: 117) Delimitam-se, nesse sentido, os moldes a que as canções devem se encaixar. Não livres de críticas, os regulamentos de festivais variam muito com o tempo, tentando alcançar o máximo de “objetividade” possível. Objetividade no sentido de imparcialidade de julgamento, o que é constantemente questionado pelos compositores. Em um discurso que não parte apenas de comissões organizadoras, a questão das temáticas – mais credenciadas ou menos quanto ao que é ser gaúcho – evidencia, além de uma clara preocupação com a letra em detrimento da música das canções, uma indefinição incômoda sobre a cultura gaúcha. Em minha pesquisa de campo, numa cidade catarinense muito ligada ao tradicionalismo gaúcho, pude perceber o grande desconforto que alguns compositores apresentavam com relação a serem chamados de “cataúchos”¹³, ou “gaúchos cansados”¹⁴. Para estes compositores, a cultura gaúcha não estaria delimitada pelas fronteiras do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Estaria espalhada por onde quer que a “lida de campo” – entendendo-se aqui as atividades pecuárias, principalmente - fosse predominante. Além disso, parece estar presente neste discurso sobre a origem da cultura gaúcha um elemento transcendente: um estado de espírito. Ser gaúcho também está aquém de indumentárias, atividades campeiras e territórios específicos. É também um modo de ser cravado no peito, um ímpeto que transborda da pessoa em determinado momento da vida, seja na infância, seja na vida adulta, quando se olha para uma infinidade de campo verde e se deseja mais do que tudo um cavalo para poder cavalgar sem rumo e pelejar¹⁵

¹² Referência ao poema de José Hernández, onde o gaucho Martín Fierro sentencia: “*Yo he conocido cantores, que era un gusto el escuchar, mas no quieren opinar, y se divierten cantando; pero yo canto opinando, que es mi modo de cantar.*” Hernández, José. 2007. Martín Fierro. La Plata: Terra Mar, 54.

¹³ Da mistura das palavras “catarinense” e “gaúcho”.

¹⁴ O apelido “gaúcho cansado”, segundo informações de moradores da cidade, se deve ao fato de a cidade ter sido povoada por tropeiros. Os tropeiros gaúchos que seguiam para São Paulo resolviam “parar” em Lages para descansar e engordar o gado, daí a denominação do lageano como um “gaúcho cansado”.

¹⁵ Do vocabulário gauchesco, o mesmo que “lutar”, “guerrear”.

quando for preciso. Dentro dessa perspectiva, também está a vontade de liberdade plena, o caráter bravio e poético. O apreço pela terra natal, pela querência, pelas coisas nativas. Este estado de espírito, aliado a condições geográficas e formas de trabalho parece ancorar o significado de ser gaúcho em Santa Catarina ou no Mato Grosso, por exemplo; ainda que, como apontado anteriormente, o Rio Grande do Sul apareça como principal referência.

Retomando a questão apresentada no início deste artigo, parece essencial analisar a importância que a idéia de “cultura” recebe entre os diferentes sujeitos do gauchismo. Ser gaúcho, *gaucho*, pode representar, primordialmente, um estado de espírito. Mas ele se manifesta em atividades específicas; isto é, pode ser observado dentro de um conjunto de elementos que os sujeitos definem como “cultura gaúcha/*gaucha*”. De acordo com a discussão apresentada, muitos desses elementos foram interpretados de diferentes maneiras, mesmo que constituindo um imaginário base sobre a vida dos gaúchos, *gauchos*. Acompanhando o raciocínio de Lucas (1990), podemos compreender esse processo como o resultado da articulação entre sistemas sociais e sistemas simbólico-culturais. Nesse sentido, as representações coletivas advindas de tal articulação seriam formadas por um conjunto de imagens, símbolos, temas e conceitos – que alguns teóricos denominaram como “imaginação social” – através dos quais categorias de classe, gênero, idade, etnia, identidades regionais e nacionais são construídas. (Lucas, 1990: 43) Contudo, sabemos que elas não são imóveis, mas sim passíveis de mudanças, de acordo com as conjunturas que se apresentam aos sujeitos. Assim, a idéia de cultura parece representar um “elo” entre as diferentes interpretações vigentes, criando uma base referencial, algo que supostamente eliminaria possíveis ambigüidades e desconfortos. Como analisa José Carlos Rodrigues (1989), o conceito de “cultura” é muito útil como rótulo exterior, serve para a observação a partir de um ângulo externo, mas é muito pobre para compreendermos uma sociedade desde dentro, assumindo um ponto de vista interior. (Rodrigues, 1989: 167) Dessa forma, a idéia de uma cultura gaúcha, *gaucha* se apresenta como “porto seguro”, posto que os próprios sujeitos que dizem vivenciá-la reconhecem sua diversidade e antagonismos internos. Pensar em uma forma abstrata e homogênea torna-se, portanto, uma boa maneira de contar a alguém “de fora” o que é a cultura gaúcha, *gaucha* – como aconteceu comigo em várias ocasiões durante a pesquisa.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ignacio. “Representaciones sobre la música popular em el proyecto de construcción de la identidad nacional: de cómo fue imaginada y narrada la música popular entre 1870 y 1930”. (Artigo) IX Congreso Argentino de Antropología Social. Posadas, Misiones. ISBN: 978-950-579-119-4 Antropología Social CDD 306, 2008.

BORGES, Jorge Luís; GUERREIRO, Margarita. *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. La Plata: Terramar, 2007.

LOIS, Élida. “Cruzamento(s) de fronteira(s) em Martín Fierro”. In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Instituto Estadual do Livro, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. *Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*. (Tese de Doutorado) The University of Texas, Austin, 1990.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

OLIVEN, Ruben. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

De Luta, Inspiração e Amor: a música no movimento dos trabalhadores rurais sem terra

Janaina Moscal¹

Resumo

É a partir dos *elementos da luta* que se produz a música no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. É, portanto, “*no que se fala*” que se concentra a identidade musical do MST. Dos *militantes artistas* à *base*, ela percorre todos os caminhos do Movimento, tão afeito às caminhadas e procissões. Este ideário, marcado pelo *espírito do sacrifício*, é embalado por uma musicalidade embebida na *tradição da terra*. No entanto, este movimento social não constitui-se apenas no meio rural. Integrantes vindos da periferia urbana somam uma boa parte de acampamentos e assentamentos. Integrando a *luta*, o discurso sobre o *lixo cultural* coloca regras à produção e difusão da música. O *amor* cantado pelas duplas sertanejas torna-se então uma forma de alteridade ao discurso sobre a música no MST. Em conversas com *militantes artistas*, o amor vem à tona como algo identificado com o *lixo cultural*, o que o tornaria, ainda no discurso, algo com pouca expressão nas canções produzidas pelo Movimento. Além do *amor* como temática, proponho a categoria *inspiração* como forma de debater a relação coletivo/indivíduo dentro de instâncias militantes. Observo aqui que o *amor*, e outras relações de afetividade, são temas recorrentes em composições *individuais*, que não se enquadram na linha do Movimento. Intento assim, através da etnografia, refletir sobre essas relações, que falam de um nome próprio dentro de um modelo coletivo. A partir da perspectiva de *militantes artistas* e de sua produção musical, passo à audição e difusão da música – feita no Movimento ou não – em espaços como os bailes e na programação de suas rádios. Tento traçar, neste artigo, um caminho no qual a música é um agente da produção do social no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, pensando como possível o diálogo entre a *luta*, a *inspiração* e o *amor*.

Abstract

From the elements of the combat they produce music on the Landless Workers Movement (MST). So, is “in the speech” that musical identity is concentrated. From the *militant artists* to the *base*, the music walks through every ways of the Movement, so captivated for the walks and processions. This imaginary marked for the “sacrifice’s spirit”, is rocked for a musicality absorbed by the “land’s tradition”. However, this social movement is not constituted just in the rural’s world. Members coming from the urban periphery represent a large part of camps and settlements. Integrating the *combat*, the discourse about the *cultural garbage* establishes rules to the production ad dissemination of music. The love, sung for country music duos, becomes a kind of otherness to the discourse about the music on the MST. In conversations with *militant artists*, love comes up as something identified with the cultural garbage. This way, it would be, in the speech, something small in the songs produced by the Movement. Beyond the love as theme, I propose the *inspiration* category as a way for discuss the relation individual/collective inside militant instances. Here I observe that love, and others affective relations, are recurring themes in individual compositions, that do not fit on the Movement lines. So I intend, through the ethnography, to reflect about this relations, that speaks of the proper name into a collective model. From the perspective of *militant artists* and their music production, I pass to the hearing

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFPR.

and dissemination of music – produced in the Movement or not – in the spaces like the dances and the programming of its radio. I try to draw in this article, a way in which music is an agent of social production on the Landless Workers Movement, thinking as a possible dialogue between the combat, inspiration and love.

Introdução

“Agora são 17 horas e 18 minutos. Tem uma ouvinte aqui, a Elaine, e ela tá pedindo mais um rap”. O som que se segue é da banda Facção Central, muito conhecida entre os adeptos do movimento *hip-hop* no Brasil. A jovem locutora, de nome Sandra, comanda o microfone da Rádio Liberdade, emissora da Comunidade de Resistência Emiliano Zapata, um pré-assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), localizado em Ponta Grossa, no Paraná. É tarde de domingo e o sol ainda quente anima a partida de futebol, tradicional nos finais de semana da *comunidade*.

No pequeno estúdio, localizado na sede do assentamento, após os últimos acordes da letra engajada do grupo Facção Central, me chama a atenção a introdução da música que se segue. Na gravação, ruídos de uma transmissão de rádio e a voz padrão de um locutor de FM. “Essa é a rádio que só toca sucesso! Tem ouvinte pra falar com a gente? Alô, quem fala?”. A letra, interpretada pela dupla Victor e Léo, dá um recado apaixonado *no ar*.

Tô no celular falando de um bar
Eu bebi todas pra poder ligar
Perdi um grande amor não sei o que fazer
Amigo locutor liguei pra te dizer.

Manda um recado e um beijo meu
Sei que ela não perde um programa seu.

Mas não abre a porta nem atende o celular
Então só tem um jeito dela me escutar

Vai locutor, diz que eu tô completamente apaixonado
Louco de amor, então, por favor
Fala aí no ar: não sei viver sem ela.
Que tem um cara aqui com saudades louco cheio de desejo
Diz pra ela que só quero mais um beijo!

A música fica impregnada em minha memória e, por diversas vezes, voltarei a ouvi-la na programação da Liberdade FM. A composição de Bruno Caliman, desconhecido compositor, faz sucesso na voz da dupla que é dos mais recentes fenômenos da música sertaneja.

Em meus trabalhos de campo com o MST, não é a primeira vez que a ouço. Já havia apreciado as canções de Victor e Léo na interpretação dos militantes da Frente de Música, em um intervalo da produção do CD *Agroecologia em Movimento*². E é através

² O CD *Agroecologia em Movimento – Canções da Natureza* foi batizado coletivamente pelos músicos que compuseram seu repertório. A produção foi viabilizada pelo *Projeto Águas em Movimento*, realizado pela cooperativa de Bituruna (PR), com recursos do *Programa*

do amor cantado pela dupla que inicio o delinear das trajetórias da música no (e do) MST.

Como um *contraponto*, em linguagem musical, ou enquanto *alteridade*, no discurso antropológico, o amor, embora dito e experienciado intensiva e extensivamente, permanece em estado latente na fala daqueles que produzem e difundem a música no Movimento. O *amor trágico*, próprio às canções românticas populares, permanece à margem das construções discursivas difundidas pelo MST. Ao menos naquelas acerca dos caminhos da música na *luta*, que hoje se estende da *terra* para objetivos de *transformação social*. O amor romântico³ não entra, e, a princípio, nem deveria entrar nas falas sobre a caminhada em direção a uma *outra* sociedade.

O sentimento, exageradamente exposto em composições de tom comercial ou mesmo no tradicional cancionário da música brasileira, não precisa ser repetidamente dito. Na cena *sem-terra* sua presença é sub-reptícia, ele é coadjuvante de sentimentos maiores, como o desejo de justiça e o sonho de soberania popular, alicerçados em práticas agroecológicas⁴, que tratam da diversidade, conceito que se estende da natureza à cultura. “*Antes do Movimento a gente não fazia música. Porque a gente tocava em churrascaria, Zezé di Camargo, só amor, só amor... eu sou mais rap, que tem uma letra né?*”, assim a fala de Seu Henrique, *militante artista* conhecido como Mineirinho, põe em jogo a diversidade da música, atravessada por perspectivas que falam da emoção à razão.

“Porque inspiração é um dom que Deus deu e não adianta!”

A fala que intitula este pequeno interlúdio foi a resposta de Mineirinho para meu questionamento sobre as diferenças entre fazer música para o Movimento e fazer música “*pra você*”, no sentido de compor com “*inspiração*”. A conversa, que girava em torno dos processos de composição dentro e fora do MST, se deu no “*barraco*” de Mineirinho, no acampamento Emiliano Zapata. Lá, acompanhado o tempo todo por sua esposa, Dona Ana, ele me falou sobre sua trajetória, desde a época de infância em

Petrobras Ambiental. Cerca de vinte músicos do MST participaram da produção do disco, realizada no período de uma semana, no Estúdio Astrolábio, em Curitiba.

³ Romeu e Julieta encarnam, para BENZAQUEN DE ARAÚJO & VIVEIROS DE CASTRO (1977), o mito de origem do amor romântico. Desta forma, os autores tratam deste sentimento como uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade. As narrativas acerca dos jovens amantes apresentariam a lógica moderna acerca da sociedade, onde o amor é visto como relação entre “seres despidos de qualquer referência ao mundo social”. Romeu e Julieta separam-se das relações familiares, e sociais, na ânsia de vivenciarem um “eu individual”. Desta forma, como apresenta o texto, seriam o amor e o poder as categorias que passaram a organizar este “mundo de indivíduos”. Ao contrastar, de modo geral, as idéias sobre o amor apresentada pelos autores com as canções populares e os discursos de integrantes do Movimento acerca de sua produção musical, nota-se que esta noção de amor romântico é compartilhada. No MST luta-se contra a “essência individualista” da sociedade, onde cantar agruras (pessoais) de amor é uma forma de alienação imposta pela indústria cultural.

⁴ No MST a agroecologia assume uma dimensão social. Trabalhar em cima desta matriz produtiva, que nega a utilização de produtos agrotóxicos e transgênicos, além de reafirmar a prática da agricultura familiar, engloba um projeto ideológico de transformação política.

Minas, sua passagem por Curitiba e pelo Movimento Sem-Teto, até sua experiência com o MST. A música, presente em quase todas as falas e acontecimentos, permeia a vida deste militante que, em sua própria narrativa se percebe enquanto *artista* e, através do predicado da *luta*, une-se ao Movimento.

Mineirinho, tem 57 anos e se diz músico “*por incentivo*” e não por “*dom*”, embora reconheça que muitas vezes tenha sido tomado pela “*inspiração*”. A diferença, segundo o militante, é que um é artista devido aos incentivos promovidos por um ambiente musical na família, e o outro recebe um *dom*, dado por Deus. Estes seriam realmente artistas, pois teriam a capacidade de expressar emoções de cunho *divino* através da música. “*Dom*” e “*inspiração*” marcam, assim, os domínios de uma concepção ocidental de arte, compartilhada também por Mineirinho. A noção de “*inspiração*” dada por ele é o que possibilita um músico ter *legitimidade* no exercício de sua arte. Esta noção permite-nos compreender de que maneira o *indivíduo* se diferencia em meio ao *coletivo*, através de características marcadamente *pessoais*. Neste contexto, percebo a arte como campo privilegiado para pensar essas relações.

A “essência individualista” apontada em textos do Movimento sobre arte e cultura, creio, pode ser aproximada das noções de pessoa e indivíduo experienciadas por aqueles que integram esta organização. Em todos os planos de ação, inclusive o da arte (mesmo que em uma perspectiva instrumental), surgem conflitos relativos ao *projeto de transformação social* proposto pelo Movimento e aos hábitos daqueles que vivem em uma sociedade capitalista.

O investimento na letra, como aponta Mineirinho, é o que imprime a diferença nas formas de compor. É no “*que se fala*” que se concentra a identidade da música do Movimento, embora sejam as sonoridades próprias ao grupo a dar ritmo e harmonia aos anseios de seus militantes. As formas musicais, assim, não servem apenas como suporte ao “conhecimento” difundido por seus *militantes artistas*, elas produzem vínculos específicos. “*(...) a maioria das músicas do Movimento não tem música, tem letra, mas a toada é de outro. Eles tão preocupado com a letra, pra levar conhecimento*”. As “*toadas*”, conhecidas de todos, são veículos para a difusão de mensagens caras ao projeto do MST. Deste modo, a música *ensina* (Chaves, 2003) aos *sem-terra* que *a luta não para*. Em sua análise sobre a Marcha Nacional dos Sem-Terra, Christine Chaves marca a música como um instrumento de *difusão de seu ideário*.

Além de fortalecer o elo de comunicação e o foco de atenção no palanque, a apresentação dos músicos do Movimento permitia o reconhecimento do ato público como uma manifestação do MST, favorecendo tanto a identificação dos *sem-terra* com seus artistas como o reconhecimento destes por um público maior. Através da música, realizava-se, outrossim, a difusão do ideário do Movimento, tão bem representado em suas canções” (2003:114)

Retornar ao caminho etnográfico e refletir sobre a definição dada por Mineirinho à música do Movimento é o que permite pensar sobre o modo como se dão as diferenças inerentes ao “compor para o MST” e o compor em um âmbito *pessoal*: “*Se for compor pra você, você pode falar pra cá, da sua vida. No Movimento não, você tem que falar da luta, da Reforma Agrária. (...) Mas música do Movimento fica mais aqui, ela não sai muito*”. Ser um *militante artista* implica em seguir uma linha de composição musical. Como Mineirinho afirma, é necessário “*falar da luta*”. A inserção neste universo da “arte revolucionária” pressupõe linhas de atuação e espaços definidos de divulgação. A *música da luta* é entoada na reunião de militantes, mas também convida aqueles que

estão fora do Movimento a juntarem-se em sua caminhada, em uma junção de elementos rurais e urbanos.

*Militante artista é uma categoria própria ao MST, que tem sido apresentada em discursos, oficiais ou não. Esta categoria, através de cursos de formação e de eventos, é também utilizada por dirigentes e pela “base”⁵. Em textos que tratam de arte/militância, política e poética se coadunam, em um modo próprio, à estrutura organizativa do Movimento. “Artistas devem ser dirigentes e dirigentes devem ser artistas, mas é o discurso político que organiza tudo”, é o que reza a cartilha *Caderno das Artes*, produzida em 2002 pelo Setor de Cultura.*

O Movimento indica, nestes textos e discursos, que arte e militância são fatores que se conjugam: há que ser um *militante artista*, pois todos aqueles que militam são artistas em potencial. Nas palavras de Daniel Puglia, professor universitário da USP, em uma palestra sobre a experiência teatral do MST⁶, o que se intenta na “*luta contra a indústria cultural*” é construir “*um mundo em que o artista não seja considerado um tipo especial de pessoa, mas que cada pessoa seja um tipo especial de artista*”.

Essa conjunção apresentada na fala de Puglia assume diferentes leituras nas práticas artísticas e compreensões militantes sobre este universo. A composição coletiva aparece na narrativa de Mineirinho, marcada pelas diferenças entre letra e música: “*a música é inspiração, um atrapalha o outro, mas letra é bom que seja em grupo*”. A estrutura musical seria assim um suporte para a transmissão de um “*conhecimento*” sobre a luta, ou melhor, de um convite a ela. No entanto, não pretendo aqui classificar a música do MST, mas sim apontar formas nativas de qualificá-la.

O “*conhecimento*” mencionado por Mineirinho foi adquirido por ele e sua família com a entrada no Movimento, que os ensinou a história da luta pela terra. A partir daí, o músico começa a compor mais, e as canções embebidas neste ideário passam a ter uma importância central na relação do casal com a forma de expressão que, constantemente, embalou suas vidas.

As canções de outrora ficam então marcadas por uma ingenuidade, do “*tempo da juventude*”. “*A primeira vez que ele fez uma música, ele tava apaixonado por mim. É musiquinha de adolescente apaixonado*”. Os dois cantam juntos. “*Mas dá até vergonha hoje!*”. O nome da canção é “*Cartinha*”, que, em 1974, foi interpretada pela dupla Rodolfo e Luciana, nome artístico do casal. Era a primeira vez que eles cantavam no rádio. “*Fez sucesso, o pessoal ligava lá e pedia. Nós gravamos um disco, 1983 (BH), gravadora MGR, mas não saiu tiragem, passaram a perna na gente*”.

A narrativa de Mineirinho e Dona Ana sobre suas trajetórias mescla uma forte relação com a música, com episódios de uma vida marcada pela busca de melhores condições. Do canto aprendido na igreja ao instrumento nas rodas musicais caseiras, até a vinda da família de Dona Ana para o Paraná, a história do casal é permeada por episódios como a

⁵ Base é como o MST denomina integrantes da organização que não participam de suas instâncias de coordenação ou direção. A base é formada por aqueles que compõem acampamentos e assentamentos, sendo, atualmente, arregimentadas nas periferias urbanas, em trabalhos realizados pela *Frente de Massa*, instância responsável pela divulgação do projeto do MST e pela mobilização e inserção de novos integrantes.

⁶ O debate intitulado “*A Dimensão da cultura na resistência dos povos Latino-Americanos*” foi realizado durante a Mostra Cultural da Integração dos Povos Latino-Americanos, que aconteceu em Curitiba, em maio de 2008.

ocupação urbana da qual participaram em Curitiba e que lhes garantiu o lote e a pequena casa que possuem na periferia da capital paranaense. “*Nossa vida sempre foi engraçada, sempre foi baseada em luta, música e luta pela igreja*”, narra a militante. O envolvimento com o MST assinala mudanças *no que se fala* nas canções.

A diferença de uma pra outra, essa música que faz pro Movimento tem conteúdo, fala a favor de nós. As outras ela fala do emocional. Quando fala história ela ainda é legal. Gaúcho só fala cavalo, chimarrão, churrasco... São Paulo é pinga, mulher, cigarro. E o nosso Movimento é feijão... mercado completo, natureza, então serve pra gente, as outras não serve pra gente

Pinga, mulher e cigarro não servem àqueles que, diariamente, *lutam* com as ferramentas de que dispõem para trabalhar a terra e ainda manter-se afinado com as ações coletivas. Produzir (e ouvir) canções torna-se, assim, uma forma de organizar uma *socialidade*⁷ própria àqueles que integram o Movimento, mas também diz do que cria e ativa vínculos entre seus militantes. A inspiração, para Mineirinho, é “*uma lembrança que vem na memória*”. Compor através dela implica sentir o que foi experienciado e, por meio deste *dom divino*, expressar uma saudade. “*Eu acho que é difícil você ter saudade do sofrimento que você teve no MST, tem história, mas não tem inspiração, tem história, mas não tem sentimento*”.

Mineirinho, em suas falas, coloca a letra em um plano mais racionalizado, onde se organiza a história e o *socius* de uma luta que só poderá ser sentida “*quando tudo estiver bem*”. Em sua narrativa, a estrutura musical (melodia, harmonia e ritmo) é *inspiração* e advém de outra ordem, de um sentimento assemelhado à transcendência. “*(...) se você ouvir uma música minha você vai ver minha mente*”. As experiências de Mineirinho com a música permitem que ele se proponha a elaborá-las e organizá-las. Assim, o violeiro constrói sua própria filosofia acerca dela. “*Porque você vê pelo lugar, quanto mais humilde menos cultura. Quando eu comprei um disco do Milton Nascimento, do Almir Sater? Nunca! Mas eu sei que a verdade tá na música deles*”.

A música implica em formas de aprender, de apreender e ensinar conceitos que estão no campo da sociabilidade do MST, que se faz no contato entre os assentamentos, com a cidade, as instituições de apoio, o Estado, os próprios assentados e os considerados “*amigos do MST*”, organizações e sujeitos contidos no cosmos do Movimento. Desta forma, Mineirinho o expressa em suas canções. Poética e política se imbricam nos caminhos do *militante artista* que, investido destas agências, relaciona experiências da *arte* e da *luta*, articulando-as em favor de seus sonhos, construídos através de sua própria história e partilhados por aqueles que integram o coletivo *sem-terra*.

⁷ Remeto aqui o conceito de *socialidade* àquele proposto Strathern, que refere-se a *matriz relacional que constitui a vida das pessoas*. A sociedade seria assim apenas um modo de socialidade e não a encerraria. No texto “*Manifesto do Nada*” (www.amazone.wikia.com/wiki/manifestodonada), dito como “um trabalhando-papel originalmente autorado por Flávio Gordon”, adeptos da antropologia pós-social, debatida entre alunos e professores do PPGAS do Museu Nacional, “*sociedade é uma abstração (nossa) que está associada a uma série contextual de associações (indivíduo, cultura, regra, controle etc.) e, particularmente, a um certo modo de conceber as relações. (...) O problema para Strathern não é que ‘sociedade’ seja uma abstração, mas sim que ela seja nossa abstração. O perigo é quando a ‘sociedade’ deixa de indicar uma certa matriz relacional e passa a se opor aos indivíduos, encarados como entidades discretas que, autonomamente constituídas, entram em relações (sociais)*”.

Do amor trágico ao lixo cultural

Em conversas com *militantes artistas*, o amor vem à tona como algo identificado com o *lixo cultural*, o que o tornaria, no plano do discurso, algo de pouca expressão nas canções produzidas pelo Movimento. Porém, quando estas mesmas conversas adquirem tons mais informais, o amor e suas canções não perdem, mas ganham sentido. Em um encontro com Levi, 22 anos, militante artista que integra a Frente de Música no Paraná, falamos sobre as relações indivíduo/coletivo nos processos da produção musical no Movimento. Em meio à conversa surge a temática do amor, desencadeada pelas narrativas de Levi sobre o conceito de *lixo cultural*, articulado há alguns anos pelo MST em seus debates sobre arte e militância.

O jovem músico me explica de que maneira as canções de cunho mais pessoal entram na arena da temática amorosa e, muitas vezes, acabam sendo associadas a este conceito, identificado, entre outros, nas letras das músicas classificadas como *sertanejas*. No entanto, sua fala não diz do amor como temática “proibida” ou “não grata” nas estruturas que acolhem as expressões artísticas dentro do Movimento. É o tom trágico das músicas de amor (que invariavelmente rimam com dor e põe seus personagens na *fossa*), que faz com que as canções românticas tenham outro lugar nas interações sociais articuladas pelo Movimento. Em texto que discorre sobre a paixão dionisiaca de Tristão e Isolda, José Miguel Wisnik fala da relação entre a *paixão mortal* que atinge os personagens e a música.

“ (...) a história de Tristão e Isolda é fadada à música, o núcleo que a move não é ‘narrável’ verbalmente, nos termos de Rougemond, o Ocidente só confessa em música o desejo de aniquilamento que habita o coração de sua concepção de amor e, não por acaso, que encontrou nele a substância mítica de uma força musical voltada ao pessimismo” (Wisnik: 211)

No texto, que integra a obra “Os Sentidos da Paixão”, o autor trata da temática, marcada pelo discurso de Nietzsche e sua perspectiva sobre a ópera de Wagner. Ao final do texto a concepção do amor ocidental ganha força na análise de alguns trechos de letras compostas por músicos brasileiros como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Embora minha intenção não seja traçar qualquer forma de comparação em relação aos estilos e formas musicais aqui citados, é a concepção do amor ocidental que me interessa. Bem como no tom trágico a ele dado na composição e interpretação de peças musicais, da obra wagneriana à composição tocada constantemente nas rádios FMs brasileiras. É sobre o que discorre Wisnik: *o segredo da paixão não se diz, se canta*.

Das interações da paixão com o amor, aos sentimentos que põem em movimento e conferem intensidade à ação humana, dou seguimento aos caminhos seguidos através da etnografia. A paixão não está apenas contida na música, assim como ela a constitui. É neste plano que jovens *militantes artistas*, como Rodrigo, constroem suas narrativas sobre as emoções experienciadas entre a arte e a militância. “*Nossa, foi muito emocionante! Porque naquele teatro, nossa, já cantou Bruno e Marrone (...) tem umas músicas que é xarope, mas eu gosto deles. Daí nem pensava em cantar num teatro daquele, é muita vaidade pra uma pessoa que nem eu*”. A emoção de cantar no Teatro Guáira, narrada por Rodrigo, não perde sua força no momento em que ele relaciona a importância daquele espaço como um lugar onde já se apresentou a dupla (conhecida no universo da música sertaneja), pois isso marca a dimensão que a música tem em sua vida.

A *agência* da música, portanto, está contida no intercuro de planos aparentemente distintos daquele que constitui os sons (em suas características físicas e fisiológicas) e dos comportamentos, que não apenas remetem à cultura, nas que na totalidade da música são simbolizados em sua totalidade (Piedade, 1997). “A música integra o pensamento do homem de forma modeladora, sendo um sistema criativo e co-criador da infra-estrutura da vida humana” (1997:197). Desta maneira, falas como a do jovem Rodrigo ganham potência, pois não dizem apenas do que a música provoca no indivíduo, mas sim do que ela comunica na dinâmica da *socialidade sem-terra*.

A política no Movimento se faz na poética de suas letras “*conscientes*” e “*engajadas*” e nas práticas relacionadas à música, seja quando eles compõem músicas que não se encaixam na “linha do MST” ou quando dançam ao som do “sertanejo universitário” em seus bailes. Em ambos os planos, o indivíduo articula-se no coletivo e propõe redes constituídas por meio desta expressão artística. Sabores musicais são apreciados de diferentes formas, ao gosto de cada um. Eles acionam emoções e propõe ações diversas. É a familiaridade com estas formas que permite experiências vividas no intercuro entre o *peçoal* e o *social*.

Hip-hop na Rádio Palmares

Em uma das conversas com Levi durante a gravação do CD *Agroecologia em Movimento*, ele narra a questão dos “urbanos” no assentamento em que morava e sua participação na Rádio Palmares, emissora local do MST. O programa que ele produzia chamava-se “Tarde Revolucionária” e tocava um repertório diversificado, voltado à juventude. Um dia, conta o jovem militante, eles tocaram uma música do CD 4 Elementos, um disco produzido de forma independente. A veiculação de uma das faixas, do grupo de rap *Faces da Morte*, fez sucesso entre os jovens, que começaram a pedir a música.

Sucesso entre a juventude, o rap incomoda. No dia seguinte, é chamada uma reunião para que ele dê explicações sobre a programação do “Tarde Revolucionária”. A narrativa de Levi aponta uma senhora, integrante do MST há dez anos, como uma das mais incomodadas com a atitude do jovem militante. “*Na reunião ela começou a falar, disse que o que eu tinha feito era um absurdo, porque onde já se viu tocar música da cidade, de malandro, de bandido? Que porque essa frescura de rádio, porque em dez anos de Movimento ela não tinha visto*”. O jovem conta que deixou que ela falasse, para depois contrapor seus argumentos:

Agora eu vou falar, a senhora veio da onde? Do campo, ela disse. E a senhora ouve que tipo de música? Do campo. Então, eu vim da cidade e ouvia esses tipos de música lá. O Movimento junta um monte de gente, nem todos vieram do campo. E o rap, ele tem uma letra de consciência, tem uma mensagem boa. Então, não preste atenção na batida, analise a letra, se for ver, isso aqui tem uma letra melhor que as músicas que a senhora ouve, esses sertanejo (...).

O rap veiculado no programa “Tarde Revolucionária” foi, desta maneira, causa de um conflito marcante para o jovem baterista. O tom *agonístico* da situação põe em questão reflexos das práticas do Movimento, que convida a cidade à sua caminhada, mas ainda não consegue apontar saídas para as contradições que se fazem presentes. A resposta de Levi informa como a juventude e a militância interagem com estes fatores, onde a

fluidez das formas musicais constrói pontes entre a periferia e o campo, a consciência e a militância.

Acordes finais: de interações sociais e arranjos musicais

Várias são as definições para harmonia. Em teoria musical ela relaciona-se à emissão simultânea de diferentes frequências, em uma sobreposição de notas. Lê-se a harmonia no relacionamento vertical dos sons em um pentagrama. Etimologicamente, o termo tem o significado de "concordância entre as partes de um todo, na música, entre os membros de uma família, entre as famílias de uma nação" (Silveira Bueno). No contexto etnográfico aqui apresentado proponho uma leitura mais musical do termo, pensando-o não necessariamente como uma concordância, mas enquanto algo relacional, que apresenta consonâncias e dissonâncias, em perspectivas que se propõem além de leituras lineares.

A inspiração, o desejo e a arte não são limitados, na etnografia, essencialmente ao indivíduo. Assim como as interações promovidas pela política não dizem exclusivamente do âmbito coletivo. A música no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra cria caminhos, possui agência, está na marcha, *comunica a luta*, é embebida da tradição da terra e também flui em outros espaços, quando fala ao corpo ou expressa emoções como o amor. Inspiração apresenta-se como uma categoria imersa na individualidade, mas sua expressão tem nas interações sociais temáticas e linguagens. Ao trazer a música produzida no MST, penso este movimento enquanto modo de perceber os meandros de seus caminhos. De que modo estes *militantes artistas* ouvem, produzem e vivenciam a música?

É a partir dos *elementos da luta* que se produz a música no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Dos *militantes artistas à base*, ela percorre todos os caminhos do Movimento, tão afeito às marchas. Este ideário, marcado pelo *espírito do sacrifício*, é embalado por uma musicalidade embebida na *tradição da terra*.

No entanto, atualmente, não só do meio rural se constitui este movimento social. Integrantes vindos da periferia urbana somam uma boa parte de acampamentos e assentamentos. Integrando a *luta*, o discurso sobre o *lixo cultural* coloca regras à produção e difusão da música. O *amor* cantado pelas duplas sertanejas torna-se então uma espécie de alteridade ao discurso sobre a música no MST.

Em narrativas sobre a temática Levi apresenta casos pontuais, onde o gosto e a familiaridade com um estilo musical extrapolaram estes âmbitos, fazendo seus caminhos em relações políticas e de *ethos*. Desta maneira, ao observar práticas e discursos sobre o rap, o penso enquanto forma de expressão que alia o contexto das periferias urbanas a uma intenção de *conscientização*, característica mais próxima às discussões da militância no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

Assim, intento traçar um caminho no qual a música é um agente da produção do social no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, pensando como possível o diálogo entre a *luta*, a *inspiração* e o *amor*. As trajetórias individuais apresentadas ao longo do texto são propostas enquanto articulações com o presente etnográfico. Narrativas biográficas ampliam e potencializam os fatos observados. As conversas e encontros com Mineirinho, Levi e outros músicos do Movimento permitiram uma escuta e uma escrita etnográfica mais perspicaz, atenta às sutilezas de seus cantos e de suas falas. As

experiências de *militantes artistas* podem, portanto, dizer de um *socius* do Movimento, articulado pela música, em uma rede de interações sociais.

Referências Bibliográficas

BENZAQUEN DE ARAÚJO, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 1977.

CHAVES, Christine de Alencar. *A Marcha Nacional dos Sem Terra, Um Estudo Sobre a Fabricação do Social*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ. 2000.

GELL, Alfred. *Art and Agency, an anthropological theory*. Oxford: University Press. 1998.

GOLDMAN, Márcio. *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará. 1999.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34. 2000 (1991).

MAUSS, Marcel. “Advertências Preliminares”; “Métodos de Observação”, In: *Introducción a La Etnografía*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 11-29. 1974 (1947).

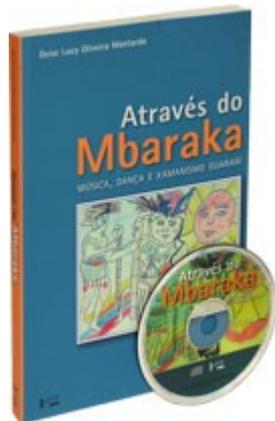
PIEIDADE, Acácio C. T. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2004.

WISNIK, José Miguel. “A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda”. In: NOVAES, Adauto (org.), *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras. 1995.

Resenha de Livro

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. Inclui um CD.

Marília Stein



Javy'a! Vamos nos alegrar! Foi publicado em 2009, pela editora Edusp, o livro “Através do *Mbaraka*: música, dança e xamanismo Guarani”, escrito pela antropóloga Deise Lucy Oliveira Montardo, baseado em sua tese de doutorado¹. Trata-se de uma etnografia musical sobre rituais xamanísticos realizada entre diferentes subgrupos Guarani em território brasileiro², trabalho sem precedentes com este recorte. A pesquisadora, atualmente professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Amazonas, conviveu durante oito meses, nos anos de 1997 e 1998, principalmente entre os índios Guarani Kaiowá, na Área Indígena de Amambaí (município de Amambaí), e Nhandeva, na Área Indígena Pirajuy (município de Paranhos), ambas no sul do Mato Grosso do Sul. Iniciou seu trabalho de campo entre os Guarani dos subgrupos Mbyá e Nhandeva (que se autodenominam Chiripá) na região Sul do Brasil³. A opção por fazer sua etnografia mais extensa entre os Kaiowá e Nhandeva deveu-se ao fato de haver menos pesquisas musicais entre os Guarani do Centro-Oeste do que entre aqueles do Sul e Sudeste. Estas diferentes experiências de campo potencializaram o adensamento comparativo por parte da autora na construção e interpretação de seus dados de campo etnomusicológicos.

¹ “Através do ‘Mbaraka’: música e xamanismo Guarani”. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Trabalho orientado por Lux Boelitz Vidal.

² Conforme a autora, estima-se em 30.000 a população Guarani no Brasil, entre Kaiowá, Nhandeva/Chiripá e Mbyá (:16).

³ Em Mbiguaçu, no município de Biguaçu, e em Morro dos Cavalos e Massiambu, no município de Palhoça, em Santa Catarina.

O objetivo central desta pesquisa antropológico-musical multi-casos foi descrever aspectos da teoria musical nativa e analisar estruturas e processos musicais e sociocosmológicos nos diferentes contextos investigados, a partir da etnografia da performance de um repertório musical comum aos três subgrupos Guarani existentes no Brasil, o ritual denominado *jeroky* pelos subgrupos Kaiowá (para estes, também *purahéi* e *ñe'engara*) e Nhadeva (que também se referem a ele como *jeroky takua*) (MS) e chamado de *purahéi* (ou *porai*) pelos Mbyá e Chiripá (Sul e Sudeste).

Montardo analisou dois gêneros músico-perfomáticos presentes nestes rituais xamanísticos Guarani, chamados pela autora de “cotidianos”, um relacionado à guerra (combate) e outro, à prece (invocação)⁴. Para se aproximar destas dimensões musicais do mundo Guarani, a autora utilizou-se de categorias sociomusicoperfomáticas êmicas e de fontes bibliográficas, compondo um complexo tecido interpretativo em que se somam estas camadas com suas próprias exegeses das letras das canções, de suas estruturas sonoras, dos significados de instrumentos musicais, danças, objetos rituais, entre outros signos ligados ao mundo cosmológico, ritual e sonoro Guarani.

Metodologicamente, além da inserção em campo da pesquisadora nas áreas indígenas, por longo tempo e intenso convívio com seus interlocutores Guarani, utilizou-se das técnicas de realizar gravações musicais e transcrições dos cantos e danças. Conjugou a análise de algumas dimensões musicais deste repertório - como escalas, andamento, centro tonal e *raising* -, com a análise da linguagem componente dos cantos xamânicos⁵. Cabe destaque a uma estratégia metodológica de que lançou mão Montardo, que consistiu em ouvir gravações de músicas de outras sociedades indígenas do Brasil e do mundo com seus colaboradores de pesquisa Guarani, o que em muito enriqueceu o caráter reflexivo-dialógico do trabalho. Nestes momentos as conversas tinham uma fluência grande e ao mesmo tempo concentrada nos sistemas sociomusicais avaliados através das gravações pelos ouvintes nativos a partir de seus critérios de musicalidade, ampliando as chances da pesquisadora de conhecimento das teorias musicais Guarani.

Os paradigmas que orientaram este estudo são identificados com a antropologia da performance, a lingüística e a antropologia comparativa de influência estruturalista. Montardo segue a tradição de uma análise da performance ritual conjugada com a musical formal-motívica e a mito-cosmológica, três dimensões interpretativas cuja interpenetração foi proposta na etnomusicologia brasileira primeiramente por Bastos, entre os Kamayurá (1978, 1990), no alto Xingu, seguida por, entre outros pesquisadores, Piedade (1997) e Mello (1999), ambos para os Wauja, também no alto Xingu.

O trabalho dialoga com uma extensa bibliografia etnológica ameríndia - principalmente Tupi e especificamente Guarani (Ciccarone, 2001; Garlet, 1997; Ladeira, 1992, 2001; Litaiff, 1996, 1999; entre outros) - e etnomusicológica - tanto intercontinental (Feld,

⁴ A autora esclarece que não se esgotam os gêneros musicais Guarani nestes dois, indicando ao final do capítulo 3 a existência de outros gêneros, como o *kotyhu* (profano) e o *guahu* (de caça), para os Kaiowá e Nhadeva, e as músicas de crianças (*kunumi ñingue porai*), para os Mbyá e Chiripá.

⁵ Diferentemente do que ocorre entre vários coletivos Guarani em muitas partes do Brasil, conforme outros pesquisadores (não-indígenas), que relatam a interdição de sua participação nos rituais xamanísticos, nas áreas indígenas em que Montardo fez sua pesquisa lhe foi autorizada a presença nos rituais xamanísticos cotidianos e a gravação dos cantos realizados nestas ocasiões.

1982, para os Kaluli, Nova Guiné; e Roseman, 1991, para os Temiar, Malásia) quanto Guarani (por exemplo, Setti 1988, 1994/95) -, potencializando a análise músico-ritual comparativa dos subgrupos Guarani entre si e destes subgrupos em relação a outros indígenas das Terras Baixas da América do Sul e de outros territórios geográfico-culturais do mundo. Como fio condutor narrativo, Montardo conta a história de vida e a iniciação ao xamanismo de dona Odúlia Mendes, Kaiowá de Amambá que colaborou centralmente para esta pesquisa. O texto, assim, tem a densidade de uma rica e complexa trama que combina a etnografia do particular com proposições comparativas, explorando com realismo e poesia o campo intersemiótico dos rituais xamanísticos cotidianos Guarani, os *jeroky* e os *purahéi*.

A autora propõe que “para os Guarani, a música em seu ritual cotidiano é um caminho a ser percorrido ao encontro dos deuses”. Neste caminho perigos são enfrentados pelos movimentos de ataque e defesa presentes nas coreografias de lutas. Percorrer este trajeto significa também “embelezar e fortalecer os corpos, dotando-os de força e de alegria, combatendo a tristeza, pois é de sua responsabilidade essa espécie de treinamento e preparação para a vida, o que garante a sobrevivência do grupo e a manutenção da própria Terra, numa ação análoga à desenvolvida pelos deuses” (:15).

Estas afirmações expõem um dos argumentos principais do trabalho, de que a música é central na existência Guarani. Expressam também a teoria nativa, conforme ao perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996; Lima, 1996), pela qual os Guarani afirmam que diferentes seres - humanos e sobre-humanos (como divindades, animais e plantas) - possuem subjetividade e, portanto, pontos de vista e co-existem em potencial comunicação, interação e intercâmbio de poderes. A partir desta lógica nativa, espelhados no deus solar, *Pa'i Kuara*, que de dia mantém a vida, à noite os Guarani cantam, proferem palavras sagradas, tocam instrumentos ritualisticamente sacralizados, dançam com técnicas específicas e compartilham o espaço-tempo sagrado, criando caminhos de comunicação com divindades e fortalecendo o coletivo Guarani. Os rituais xamanísticos cotidianos Guarani representam não só um processo de cura individual, mas também de profilaxia do coletivo, que representa “uma cura ampla, que abrange a Terra” (:33).

Montardo baseia-se na análise da “noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal” (conforme Seeger *et al.* citados por Montardo: 22), teoria desenvolvida a partir das sociedades amazônicas, para demonstrar como, através de rituais xamanísticos e no sentido de concretizar esta caminhada propiciada pelos cantos e danças, corpos são construídos, embelezados, fortalecidos, dotados de alegria e preparados para a vida. Nestes contextos ocorrem transformações dos corpos, que de pesados se tornam leves, de agressivos se tornam alegres, belos e saudáveis, ao mesmo tempo que ágeis, fortes e defensivos. Sintonizados com protocolos de ascese, considerados fundamentais para o atingimento do *aguyje* (perfeição), os rituais xamanísticos cotidianos lembram os corpos como é ser Guarani.

A partir da descrição da história de vida da xamã Odúlia Mendes, no capítulo 1 Deise Montardo apresenta a música no cotidiano Guarani, a importância do xamã como um líder político e religioso deste grupo indígena e processos de criação musical, envolvendo principalmente o sonho. Aponta-se a presença de elementos sonoros nos mitos de criação Guarani.

O capítulo 2 concentra descrições extensas de rituais xamanísticos cotidianos Kaiowá, Nhandeva e Mbyá e Chiripá, a partir de diferentes dimensões performáticas e técnico-

musicais. Junto às narrativas escritas, são utilizadas transcrições musicais conforme convenções da teoria musical ocidental, com o acréscimo de alguns elementos gráficos criados por Montardo – como, por exemplo, figuras de duração contrastantes para o toque do *mbaraka* (“chocalho”) quando movimentado verticalmente ou na horizontal -, além de fotos, gráficos de danças e tabelas de estruturas de algumas canções Nhandeva.

Inicialmente a autora apresenta estes rituais, reuniões dos grupos familiares “ao redor do xamã, depois do pôr-do-sol, para cantar e dançar” (:67) entre os Kaiowá (Área Indígena Amambai). Cita o ritual do *avati* (milho) e o *ñemongarai* (ritual de recebimento do nome da criança) como os *jeroky* mais importantes para este grupo. Das 13 noites de *jeroky* de que participou na casa de dona Odúlia Mendes, analisa uma em detalhe neste capítulo. Descreve a construção do espaço ritual (o pátio é adornado por fios e fitas transpassados pelo alto, materializações dos fios que ligam os pontos cardeais onde estão as aldeias divinas); a periodicidade (semanal); a duração (mais ou menos de 18h até 23h ou 24h, apesar de idealmente o fim ser ao nascer do sol); as pessoas que dele fazem parte (cerca de oito homens, oito mulheres e 15 crianças) e suas localizações e deslocamentos durante o ritual; os instrumentos musicais; as coreografias, etc. Em seguida, apresenta transcrições das músicas realizadas nesta noite de *jeroky*, abordando analiticamente o centro tonal, a escala, os motivos principais, a letra em Kaiowá e as traduções para o português (que divide entre “traduções baseadas nas exegeses nativas” e “traduções e interpretações exploratórias”, para as quais consultou dicionários e colegas pesquisadores). Encerra esta parte do capítulo apontando um sistema de correspondência entre escalas das músicas e temáticas, correlação interpretada como uma categoria própria ao sistema musical Kaiowá. O canto que encerrava o ritual recomendava escutar a “palavra do xamã do Sol”, indicando a sequência de cantos como um caminho ao encontro com *Pa'i Kuara* (:107).

A seguir é descrito um ritual Nhandeva (Área Indígena Piajuy), no qual três xamãs se encontram em um contexto de mobilização política. Neste evento, os cantos xamânicos não apresentam texto verbal. Por isso, conforme diferentes interlocutores de Montardo, estes cantos ficam “no nível da copa das árvores” (:92), expressão que a autora interpreta como um âmbito cosmológico associado às aldeias divinas.

De forma diferente do que ocorre com os cantos de evocação e luta entre os Kaiowá e Nhandeva, entre os Mbyá e Chiripá os rituais cotidianos são realizados em dois momentos bem distintos e contam com instrumentos musicais diferentes (ambos nomeados como *mbaraka*) como guia ritual. Ao apresentar a etnografia destes subgrupos, Montardo descreve que os cantos de luta (*xondaro* ou *sondaro*, ou ainda *mba'epu okaregua*, “dança de pátio”) são feitos antes dos participantes do ritual entrarem na *opy* (casa de rezas), no pátio a sua frente, e os *purahéi* ou *porahéi* (“cantos e danças”), depois dos corpos aquecidos pelo *sondaro*, são tocados, cantados e dançados na *opy*. Enquanto entre os Kaiowá e os Nhandeva o termo *mbaraka* nomeia um chocalho globular com sementes dentro, instrumento ritual muito importante, entre os Mbyá e os Chiripá o instrumento correspondente em termos de centralidade ritual é também chamado *mbaraka*, porém refere-se ao violão Guarani de cinco cordas. Desdobramentos semânticos destas diferenças rituais são explorados no livro.

No capítulo 3 são sistematizados e comparados aspectos relacionados à teoria musical dos três subgrupos Guarani. Neste sentido, a autora parte da polissemia das palavras (dentro de um subgrupo ou entre os subgrupos Guarani) e simultaneamente busca a construção de um “sistema musical de amplitude maior” (:139). O principal termo

Guarani para o universo sônico é *ñe'ẽ*, que implica linguagem e vida (como *ayvu*) e também música (cantada e tocada).

Complementares e presentes nos rituais cotidianos dos três subgrupos Guarani, os dois gêneros musicais focalizados nesta etnografia (invocação e combate) são analisados a seguir a partir das características estruturais e estilísticas de andamento, ritmo, escalas, *raising* ou mudança do centro tonal, finalizações, gênero individual ou coletivo e letras. Montardo ampara esta análise na teoria linguística de Bakhtin (1982[1979]) e na transposição de seu conceito de gêneros discursivos promovida por Acácio Piedade para gêneros musicais no estudo da música Ye'pâ-masa (:148). A autora trata da canção como um enunciado (“formas genéricas estáveis”, :149), com princípio (*mbaraka*) e conclusão (*rallentando*, entre os Mbyá e Chiripá; interjeição em *glissando* descendente, “*haaa*”, para os Kaiowá; e ainda murmúrio, “*hummm*”, entre os Nhandeva). Ainda neste capítulo, a autora propõe uma sistematização organológica dos instrumentos musicais Guarani e finaliza o capítulo apresentando brevemente outros gêneros musicais Guarani (:187).

Se no capítulo 3 Montardo interpreta a elevação do centro tonal em momentos específicos do *jeroky*, em diferentes noites rituais etnografadas, como o tracejado de um caminho (:156), no capítulo seguinte explora com maior profundidade esta ideia de caminho, a partir da análise da estrutura sequencial do repertório do *jeroky*, das exegeses nativas que descrevem caminhos percorridos musicalmente e da dialogia entre a horizontalidade no cosmo (as aldeias divinas ficam nos “pontos cardeais, na altura do horizonte”, :201) e a verticalidade na música (alguns cantos mais do que os outros promovem que se suba “à copa das árvores”, :202). Para a autora, “os Guarani, quando percorrem trajetos em seus cantos, estão nomeando lugares da cosmologia” (:198), ou estão sonorizando estes caminhos quando nomeiam as cinco cordas *mbaraka* (violão Guarani) pelos nomes das divindades *tupã*, *kuaray*, *karai*, *jakairá* e *tupã mirim* (Timóteo Popygua, CD *Ñande Reko Arandu*) (:167).

No capítulo 5, Montardo interpreta a dialogia presente no universo sonoro-performático Guarani, na relação entre a prece e a guerra, nas muitas vozes e escutas presentes nos cantos, na luta com seres e obstáculos míticos, na força do xamã que se amplia pela força do canto das mulheres. A autora elabora que a significação nativa de “afinação” se relaciona a estar junto ritmicamente, soar junto, sendo estes “valores sentidos como demonstrativos da própria vida social”, de uma “convivência harmoniosa”, que, por isso, “toca fundo” (:209). As reflexões sobre dialogia a levam ao princípio da complementaridade – das vozes humanas entre si e com os instrumentos musicais; dos movimentos coreográficos em relação aos sons; dos movimentos femininos em relação aos masculinos; dos cantos em relação à paisagem sonora; dos sons Guarani em relação aos sons da Terra e do sol. Ainda neste capítulo, Montardo aprofunda o conceito polissêmico de *yvyra'ija*, que permeia toda a etnografia. Assim como pode ser interpretado como “guardião” (:70), “ajudante ritual” (:72), ou “o dono da varinha ou vara-insígnia” (varinha ritual feita de madeira) (:219), pode também indicar a dança de luta para os Nhandeva e Kaiowá (:74, 194).

Finalmente, Deise Montardo enfatiza os rituais etnografados como busca de alegria, tomar o caminho para ir ao encontro dos pais ancestrais, lutar contra o sentimento de abandono. O caminhar, o *oguata*, também é compreendido no seu sentido concreto, de percorrer trajetos na aldeia no cotidiano para buscar água, para ir à roça ou para visitar parentes, uma obrigação que deve ser cumprida e que também traz alegria, a exemplo dos deuses, que se visitam (:222).

O último capítulo (6) trata do tema da transformação. A alternância entre o socar e o deslizar nos movimentos corporais e instrumentais, a circularidade dos movimentos e sons e a conquista da ascendência em contraposição à gravidade são elementos performáticos associados, por um lado, aos processos míticos originários, relacionados pelos Kaiowá e Mbyá com a água, neblina ou fluido vital, e, pelos Nhandeva, com o som (:242). Por outro, cantar e dançar a partir das técnicas corporais preconizadas no seu modo de ser são ações ligadas à construção da pessoa Guarani, ao produzirem saúde, leveza e luminosidade; lembranças de como é ser Guarani; capacidades para enfrentar o perigo e ao mesmo tempo afastar a agressividade, saindo em caminhada.

Um acréscimo no livro em relação à tese que precisa ser mencionado se encontra no final daquele. A exemplo de outros etnomusicólogos que realizaram etnografias dialógicas e colaborativas entre grupos indígenas e (no caso deles) republicaram seus estudos após algum tempo, tendo vivido neste período novas experiências junto a estes grupos, novos contextos de negociação e novos *insights* (pelo que escreveram nos finais das novas edições textos elucidativos destes processos, como Feld, 1990⁶; Seeger, 2004⁷), Montardo também produziu, para a publicação da pesquisa, um posfácio, em que reflete sobre as trocas simbólico-materiais entre pesquisadora e interlocutores Guarani a partir do encontro etnográfico e posterior encontro, em que trataram sobre o registro acadêmico. A pesquisadora retornou à Área Indígena de Amambai em fevereiro 2003, a fim de entregar a pesquisa aos Kaiowá e se assegurar sobre a legitimidade de publicar o livro da tese. Consultou dona Odúlia e seu grupo, que produziram um ritual de recebimento da tese. Neste reencontro confirmou-se a pertinência do esforço de produzir grafismos (transcrições) por parte de Deise Montardo, que dona Odúlia relacionou com aqueles pintados nas roupas dos executantes do *jeroky*, indicando a cadeia intersemiótica grafismo-música-dança sugerida em outros trabalhos etnomusicológicos (Gebhart-Sayer e Bastos citados por Montardo: 281). Neste mesmo encontro, Deise foi apresentada a um instrumento que durante todo seu trabalho de doutorado não lhe havia sido mostrado por nenhum de seus interlocutores, o *guyrapa'i*, tocado pelo marido da filha de dona Odúlia, que garantiu haver muitos cantos para este instrumento de arco de boca, que Montardo poderia gravar em futuras visitas. Segura de que “este livro é o início de um caminho, ou a porta para o universo Guarani, que sem dúvida é musical”, Deise Montardo ouve de dona Odúlia que é seu trabalho mostrar o que aprendeu com eles, “como uma *yvyra'ija*” (:281).

Um CD com excertos dos cantos Guarani analisados na tese, de excelente qualidade técnica, faz parte do livro e colabora na compreensão das dimensões sonoro-performáticas dos cantos constituintes dos *jeroky* e *purahéi* estudados e de diferentes maneiras descritos por Deise Montardo - por narrativa escrita, fotos, gráficos, tabelas e transcrições musicais. Na introdução do livro, a autora aborda a importância do processo de transcrição dos cantos em seu estudo, oportunidade de fazer muitas escutas e escolhas de aspectos sonoros a continuar investigando. Além disso, as transcrições “permitem a visualização de questões formais, o que, como método de análise, permite definir as diferenças entre gêneros distintos” (:29). O acesso às transcrições sugeridas por Montardo no corpo do texto e às gravações de excertos sonoros de cantos Guarani selecionados pela pesquisadora e incluídos no CD permite ao leitor completar a

⁶ FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and songs on Kaluli expression*. 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvanic Press, 1990[1982].

⁷ SEEGER, Anthony. *Why Suyu sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004[1987].

apreensão dos rituais xamanísticos cotidianos pela narrativa escrita com uma dupla experiência sensorial-interpretativa dos parâmetros sonoros - gráfica e sonora. Alguns aspectos dos cantos, de difícil representação pela notação musical ocidental, como a riqueza de cores tímbricas, ornamentos, *glissandos*, microtons e respirações, elaborados na escrita etnográfica de Deise, são sintetizados pelo registro em CD.

Esta pesquisa etnográfica é publicada em uma importante conjuntura de ampliação do protagonismo dos povos tradicionais no Brasil e de intensa luta por seus direitos. Etnografar valores “cosmo-sônicos” (me refiro à constituição sonora mútua entre modo de existência e sociocosmologia) Guarani representa uma colaboração a esta busca dos coletivos ameríndios de se fazerem visíveis e respeitados, no sentido do cumprimento de políticas que acolham seus direitos territoriais e suas lógicas próprias de viver (sonoramente) seu modo de ser.

O livro traz esta força da cultura Guarani, cultivada cotidianamente, mas não só isso. Ele expressa nas palavras de Deise Montardo seu respeito pelo modo de ser destes indígenas e sua curiosidade e alegria no aprender. A obra desafia também, pelas palavras e pelos cantos de seus colaboradores de pesquisa, os limites e horizontes das sociocosmologias ocidentais. Seguindo os passos de mestres da etnomusicologia das Terras Baixas da América do Sul, como Rafael de Menezes Bastos e Anthony Seeger, com esta publicação Deise Montardo projeta a etnomusicologia Guarani para um patamar de maior audibilidade e visibilidade, colaborando com a divulgação dos resultados de uma pesquisa avançada comprometida com o desenvolvimento de caminhos coletivos, performáticos e dialógicos de fazer ciência no Brasil.

*Ha'e! Ndopoma romoñendu!*⁸*Haaaa.*

⁸ É assim! Vamos escutar! *Haaaa...*