



MÚSICA E CULTURA

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Vol. 12
2021

Música e Cultura

ISSN 1980-3303

Revista da ABET, Associação Brasileira de Etnomusicologia

Presidente

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

Corpo Editorial

Editora

Suzel Reily (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Editora assistente

Guilhermina Lopes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Conselho Consultivo

Alberto Ikeda (Universidade Estadual Paulista, Brasil)

Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)

Deise Lucy Montardo (Universidade Federal do Amazonas, Brasil)

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

Flávia Camargo Toni (Universidade de São Paulo, Brasil)

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

Glaura Lucas (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Hugo Leonardo Ribeiro (Universidade de Brasília, Brasil)

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

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

Katharina Doring (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Laize Guazina (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)

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

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

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

Rafael Velloso (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

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

Rosângela de Tugny (Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil)

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

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

Suzel Ana Reily (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

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

Revisão

Suzel Reily

Guilhermina Lopes

Capa

Micael Pancrácio

foto: Renan Bertho

Editoração eletrônica

Suzel Reily

Guilhermina Lopes

Christian Portuguez de Mosquera

MÚSICA E CULTURA

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

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

Há muitas maneiras de contar a história da etnomusicologia no Brasil. Podemos, por exemplo, começar com as coletas de melodias e textos populares no fim do século XIX e início do século XX, mas sua institucionalização enquanto disciplina é muito mais recente, partindo da sua inserção nas universidades na década de 1990. Sua consolidação foi marcada com a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET, que agora completa 20 anos.

Enquanto celebramos este marco, não podemos nos esquecer da crise enfrentada pelas universidades e pela ciência de maneira geral, impactada por cortes e agravada pela situação da pandemia de COVID-19. Somos chamados a nos empenhar para lutarmos juntos com nossos colegas na continuidade da construção do conhecimento, em esforços interdisciplinares e decoloniais.

Convite

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

Enviando um artigo ou resenha

Todos os artigos e resenhas deverão ser enviados em formato DOC ou RTF, com anexos em MP3, JPG ou PNG (Tamanho máx. de envio: 30Mb), por meio de sistema próprio no website da revista: <http://www.abet.mus.br/envie-seu-trabalho/>. Em sua mensagem, por favor inclua: artigo/resenha em anexo, sem nomear o(s) autor(es); título (em português e inglês), resumo e abstract (cerca de 250 palavras); seu nome e vínculo institucional (apenas na mensagem); uma lista com 3-5 palavras-chave, com respectiva tradução para o inglês (Keywords). e um minicurrículo de até 150 palavras. No caso da utilização de recursos como fotos, áudio ou vídeo, é necessário que o autor envie um Termo de Compromisso (ver exemplo no site), responsabilizando-se pelo conteúdo divulgado em seu artigo. Cada autor é o responsável exclusivo pelos conteúdos e obrigações referentes a seu texto e aos materiais que o acompanham, não cabendo aos editores ou conselho editorial qualquer censura ou responsabilidade sobre aquela produção.

Formatação, citações e referências bibliográficas deverão estar de acordo com as normas da ABNT. Disponibilizamos em nosso site um documento descritivo das principais normas:
https://www.abet.mus.br/download/Normas_MC_2018.pdf

SUMÁRIO

<i>Carta das Editoras</i>	7
<i>Tradução</i>	
Quem espreita por sobre meus ombros? (Who's looking over my shoulder) Bruno Nettl Samuel Araújo (tradução)	11
<i>Artigos</i>	
As bandas civis em Portugal: um olhar multifocalizado sobre espaços de atravessamento Maria do Rosário Pestana	43
Pandeireteiras e Cantadeiras da Galiza: Protagonismo feminino na música popular galega Katharina Döring	68
“Cadê o Café?”: novas trilhas do choro nas rodas do interior paulista Renan Bertho	97
Uganda, Buganda, Baganda: O paradoxo da música clássica ugandesa Lúcia Campos	128
Aspectos da construção rítmica e figural na música africana e uma introdução à sua pesquisa Marcos Branda Lacerda	147
<i>Entrevista</i>	
Kilza Setti Guilhermina Lopes	204
<i>Reflexão</i>	
Os primeiros a parar e os últimos a voltar: trabalhadores da cultura no Brasil em tempos de COVID-19 Lorena Avellar de Muniagurria	232
<i>Resenha</i>	
Viola de arame - práticas e contextos , de Vitor Sardinha Flávio Dantas Martins	244

CARTA DAS EDITORAS

Colegas,

Esta edição de *Música e Cultura* foi produzida em meio à pandemia da Covid-19, um período que foi um grande desafio para todo o mundo. Os pesquisadores não puderam ir ao campo e tiveram que buscar novas formas de trabalhar. Tornou-se também necessário criar formas virtuais de organizar eventos acadêmicos, defesas de teses e dissertações, reuniões e aulas. A situação tornou-se especialmente difícil para os músicos e demais produtores culturais de formas performativas, devido à proibição de sua realização presencial. Muitos perderam seus meios de vida e mesmo os que puderam desenvolver virtualmente seu trabalho têm sentido grande impacto no processo de adaptação. Deixamos nossos sinceros sentimentos a todos os que perderam entes queridos nestes tempos difíceis.

Embora em seu projeto original este não tenha sido configurado oficialmente como um volume temático, notamos que, ao comemorarmos e relembarmos os 20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vários textos submetidos abordam a memória da disciplina e resgates históricos das pesquisas em arenas musicais específicas. O texto de Bruno Nettel e a entrevista com Kilza Setti trazem as memórias pessoais destes pesquisadores sobre o desenvolvimento da Etnomusicologia norte-americana e brasileira, respectivamente. Katharina Döring e Marcos Branda Lacerda analisam as perspectivas que marcaram as investigações das músicas em seus campos de estudo. Esta edição também realça a internacionalização que a etnomusicologia brasileira vem conquistando. Ao lado da contribuição norte-americana de Nettel, recebemos trabalhos de uma colega portuguesa, Maria do Rosário Pestana, sendo que pesquisadores brasileiros têm se voltado para a pesquisa em outras partes do mundo, como Espanha, França e vários países da África. Há, ainda, contribuições que discutem esferas da música brasileira com novas perspectivas, como o choro no interior de São Paulo e o impacto da pandemia sobre agentes envolvidos na produção das culturas populares no norte do país.

A diversidade de gêneros textuais é uma característica marcante deste volume. Além de cinco artigos, trazemos uma tradução, uma resenha, uma entrevista

e uma reflexão, texto de curta extensão, de estrutura mais livre, dedicado à discussão de algum importante tema contemporâneo.

Abrimos com “Quem espreita por sobre meus ombros?” (Who’s looking over my shoulder), tradução, por seu orientando Samuel Araújo, do quarto capítulo do livro *Encounters in Ethnomusicology: a memoir* (2002) de Bruno Nettl (1930-2020). Com esta publicação, prestamos nossa homenagem à grande contribuição e dedicação à Etnomusicologia deste eminente investigador. O texto traça a trajetória do desenvolvimento da Etnomusicologia, particularmente a norte-americana, a partir da formação acadêmica de seus expoentes, mostrando como as ontologias da Música Erudita Ocidental permeiam os estudos da música de outras culturas. A narrativa expõe a sua própria longa trajetória na disciplina, iniciada nos anos de 1950 e persistindo até o fim de sua vida.

No artigo “As bandas civis em Portugal: um olhar multifocalizado sobre espaços de atravessamento”, Maria do Rosário Pestana faz um apanhado geral das principais constatações que emergiram ao longo do projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)”, financiado por Fundos FEDER. Compreendendo o universo das filarmónicas como “um espaço entre-espaços”, isto é, “um espaço humano de atravessamento de e para outros espaços”, suas reflexões destacam tanto continuidades quanto divergências nas práticas das bandas portuguesas, seus papéis sociais ao longo do tempo e em diferentes localidades, as indústrias que sustentam e os universos sociais que se constituem em seu entorno.

Katharina Döring apresenta, em “Pandeireteiras e Cantadeiras da Galiza: Protagonismo feminino na música popular galega”, um resgate histórico e um panorama contemporâneo dessa rica e diversificada tradição, tão pouco conhecida no Brasil, e da pesquisa sobre ela realizada, destacando a atuação de distintas gerações de mulheres. É interessante notar a variedade linguística destacada no texto pela autora, que manteve nas citações diretas os idiomas originais: português, castelhano e galego.

Em “‘Cadê o Café?’: novas trilhas do choro nas rodas do interior paulista”, Renan Bertho discute os intercâmbios musicais nas rodas de choro em sete cidades de uma região que, desenvolvida inicialmente sobre a economia cafeeira e associada à cultura caipira, passou por intensa urbanização, gerando uma juventude moderna,

com gostos musicais e culturais cosmopolitas. Com a fundação do Conservatório de Tatuí, alguns jovens se tornaram aficionados pelo choro, mas, para sustentar essa prática, precisaram buscar músicos em cidades vizinhas. Assim, a partir dessa rede de intensa sociabilidade musical, estabeleceram-se “trilhas” do choro pela região.

Lúcia Campos, em “Uganda, Buganda, Baganda: O paradoxo da música clássica ugandesa”, faz uma análise da participação do Ensemble Baganda no 13º *Festival de l’Imaginaire*, em Paris, onde se observa uma disputa entre os conceitos de *world music* e *músicas do mundo*. Os produtores do evento partiram de uma concepção própria de “autenticidade”, que os levou a exigir alterações nas práticas do conjunto musical para que ele respondesse ao espírito do discurso que sustentavam. Vale apontar, contudo, que, embora os organizadores quisessem eliminar a dança das mulheres por considerá-la exotizada e sexualizada, na programação final elas se apresentaram no bis. A discussão proposta por Campos destacou, a partir das tensões evidenciadas, a colonialidade de relações que são estabelecidas em festivais voltados para apresentações de tradições musicais não ocidentais.

O artigo “Aspectos da construção rítmica e figural na música africana e uma introdução à sua pesquisa”, de Marcos Branda Lacerda, traz uma detalhada discussão histórica e crítica de abordagens analíticas da música instrumental africana, mostrando como muitos destes estudos buscam evidenciar uma suposta complexidade rítmica. A partir de sua própria experiência de pesquisa, discutida na segunda parte do texto, o autor expõe uma rica variedade de exemplos onde evidencia a participação do solista e sua relação com a textura, um aspecto raramente abordado pelos estudiosos desse repertório. Alerta para um certo olhar apriorístico e reducionista da tradição ocidental da análise musical, exemplificando a constatação feita por Nettl em sua contribuição nesta edição.

Em entrevista a Guilhermina Lopes, a compositora e etnomusicóloga Kilza Setti compartilha vários aspectos de sua trajetória, como sua formação (em relação com a trajetória da Etnomusicologia na academia brasileira), seu trabalho artístico e a pesquisa de música portuguesa, caçara e indígena. Ao longo desse envolvente relato, o leitor poderá acompanhar, através das imagens, importantes momentos do desenvolvimento nacional de nossa disciplina, como o primeiro congresso da ANPPOM em 1988 e o Simpósio de Etnomusicologia da UFBA (1991)

e encontrar personalidades que para ela muito contribuíram, como Kwabena Nketia, Manuel Veiga, Desidério Aytai, Gerhard Kubik, Elizabeth Travassos, Anne Caufriez, Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti.

O impacto da crise sanitária internacional que tem no Brasil um de seus piores cenários é tema da reflexão “Os primeiros a parar e os últimos a voltar: trabalhadores da cultura no Brasil em tempos de COVID-19”, de Lorena Avellar de Muniagurria. A autora destaca que, apesar de sua importância simbólica e econômica, a cultura constitui uma área profissional com altos índices de informalidade que, mesmo anteriormente à pandemia, enfrentava o aumento da precarização, além de um ambiente de crescente intolerância e censura.

Trazemos, por fim, a resenha do livro *Viola de arame - práticas e contextos* (2018), de Vitor Sardinha, realizada por Flávio Dantas Martins, que aborda importantes aspectos organológicos e estilísticos do instrumento na Ilha da Madeira, Portugal. Assim como o artigo de Katharina Döring, este texto nos apresenta um universo tão próximo linguisticamente e ao mesmo tempo tão desconhecido por aqui.

Notamos, por fim, que a disposição dos números da revista no site da ABET está em fase de reorganização, o que deverá torná-la mais acessível.

Gostaríamos de agradecer a todos os que colaboraram para que mais essa edição pudesse vir à luz: autores e pareceristas, demais membros da diretoria da ABET e os bolsistas FAPESP Micael Pancrácio e Vitor Robonato, por seu trabalho no design e reestruturação do site da revista. Encorajamos pesquisadores, professores e estudantes a incrementarem submissões para os próximos números, a fim de que possamos tê-la cada vez mais fortalecida, especialmente neste momento tão delicado para a pesquisa no Brasil.

Desejamos a todes uma proveitosa leitura.

As editoras,

Suzel Reily

Guilhermina Lopes

TRADUÇÃO

QUEM ESPREITA POR SOBRE MEUS OMBROS?¹

Bruno Nettl

Tradução: Samuel Araújo

Resumo: Este artigo traz as reflexões do autor sobre as relações da Etnomusicologia com a Música Erudita Ocidental (WAM) e a Antropologia Cultural norte-americana. Destaca, por um lado, a centralidade da formação erudita de pesquisadores importantes no desenvolvimento da disciplina e na construção de seu olhar e escuta em relação a outros sons e culturas; por outro, aponta para a presença limitada de um olhar sobre o papel social da música na formação e escrita antropológicas, apesar da sofisticação das contribuições dos etnomusicólogos treinados na Antropologia. O autor sugere que esta ausência possa estar associada a perspectivas bastante arraigadas em nas culturas ocidentais, que levam até os antropólogos a visões etnocêntricas quando o assunto é música. Conclui mostrando como a disciplina hoje vem atraindo pesquisadores de outras formações, particularmente da música popular.

Palavras-chave: Bruno Nettl; Etnomusicologia; Antropologia Cultural; Música Erudita Ocidental

Abstract: This article reflects upon the author's understanding of the relationship of Ethnomusicology with Western Classical Music (WAM) and North American Cultural Anthropology. It highlights, on the one hand, the role played by the Art Music background of important researchers in the development of the discipline and in the construction of their view on and listening of other sounds and cultures; on the other hand, it points to the limited presence of attendance to the social role of music in anthropological training and writing, despite the sophistication of the contributions of ethnomusicologists with anthropological backgrounds. The author suggests that this absence may be associated with deeply rooted perspectives in Western cultures, which even lead anthropologists to ethnocentric views when the subject is music. The piece concludes by showing how the discipline is currently attracting researchers from other backgrounds, particularly popular music studies.

Keywords: Bruno Nettl; Ethnomusicology; Cultural Anthropology; Western Art Music

PROCURANDO O MAIOR DE TODOS

Em seu artigo de 1888² sobre a música dos povos nativos norte-americanos, Carl Stumpf faz questão de explicar que ele e Nutsiluska, seu consultor Bella Coola, percebiam diferentemente a música. Mas não a música Bella Coola e, sim, a Missa em Si Menor de Bach, que Stumpf havia escutado recentemente em Halle. Stumpf declarou poder entender e gostar das canções de Nutsiluska, que, no entanto, dificilmente seria capaz de apreciar a obra de Bach. Stumpf estava

¹ Quarto capítulo de NETTL, B., *Encounters in Ethnomusicology: A Memoir*, Warren, MI, Harmonie Park Press, 2002. Tradução: Samuel Araújo.

² Aparecerão na bibliografia apenas referências a textos específicos da área de música, textos em geral dos quais se extraem citações e textos gerais com indicação de data, mas carecendo especificação do título.

provavelmente certo (mas talvez por motivos errôneos), e esta afirmativa foi feita no século em que os etnomusicólogos debatiam um sem-número de questões similares:

- 1) o membro de uma sociedade pode “entender” a música de outra?
- 2) algumas músicas são intrinsecamente melhores que outras, e assim, poderíamos hierarquizar as músicas do mundo por sua qualidade, excetuando a música ocidental?
- 3) os etnomusicólogos deveriam estar preocupados com a avaliação de músicas ou deveriam adotar uma postura neutra, observar e interpretar as avaliações de outros povos e culturas e defender que ser isento de julgamento é a sua sina?

Tais questões poderiam não emergir caso a maioria dos etnomusicólogos não tivesse vindo do caldeirão cultural da música erudita ocidental e passado a maior parte de suas vidas carregando por aí tal fardo. Claro que estudiosos e intelectuais em outras sociedades têm empreendido (talvez desde sempre) trabalho semelhante ao da etnomusicologia. Mas parece-me que as duas ideias centrais dessa disciplina — olhar a música (algo que muita gente considera a mais íntima expressão de seus valores próprios) com a perspectiva de um cientista social e estudar as músicas do mundo em perspectiva comparativa — apenas poderiam ter ocorrido a intelectuais formados na sociedade ocidental. O “sistema”, nessa sociedade, chegou a acreditar que possuía e controlava o mundo, podia selecionar seus componentes e fazer com ele o que bem entendesse — uma postura que emanava da mentalidade colonialista.

Muitas transformações ocorreram desde a publicação do artigo de Stumpf. Sem entrar em detalhes, desdobramentos como a análise marxista, a consciência da reflexividade, o exame do mundo sob o prisma ético/êmico, a percepção da etnomusicologia como o “outro” em meio às disciplinas musicais e o crescente interesse de musicólogos na música ocidental antiga e recente afetaram nitidamente o interesse dos etnomusicólogos na avaliação da música. Sinto que, em torno de 1900, tomava-se tal hierarquia como dada, mas, ao mesmo tempo, era amplamente negligenciada, e que os etnomusicólogos tentaram afastar-se desde então de julgamentos, enquanto todo o mundo os pressionava a julgar. Incapazes de

se livrarem de suas “peles” culturais, continuavam a lidar — com frequente dificuldade — com o fato de que vivem numa sociedade em que a retórica sobre a música é quase constantemente judiciosa, como as conversas em ante salas de concertos e em lojas de disco demonstram sem cessar que alguém prefere tal compositor, aquele grupo de rock, aquela interpretação, aquela sinfonia, este gênero e aquele período da História da Música ou aquele estilo de música popular. “Gosto”, que quase sempre — especialmente na música clássica — é equacionado à satisfação de certos critérios técnicos, é a palavra-chave. As questões mais temidas na etnomusicologia têm sempre sido: “A ‘sua’ música é tão boa quanto, ou melhor, que a música ocidental? A música ocidental não é superior? Como pode não ser superior e, já que é assim, por que se importar com a música da Ásia ou da África?”

Ainda em 1986, Judith Becker deu a um artigo o título de “A música do ocidente é superior?” e concluiu que a mesma não era superior ou inferior, apenas era incomensurável em relação às demais. Tenho que concordar, embora ouse dizer que outras músicas também são incomensuráveis entre si. O problema é que, em razão do modo como funciona a academia musical, do modo como a música é ensinada na maioria dos sistemas educacionais do mundo moderno, e por ter a música ocidental seus Zubin Mehtas, Seiji Ozawas, Yo-Yo Mas, Louis Ballards e Chou Wen-Chungs, são os Bachs, Beethovens e Mozarts que espreitam por sobre os ombros de todo o mundo.

No lugar de onde venho, aprender a ser judicioso era um componente fundamental do aprendizado de música. Quando menino, meu pai³ e eu brincávamos de “Quem é o maior de todos?”, determinando quem seria o maior compositor ou poeta, qual a maior ópera, e assim por diante. Um livro de história mundial para crianças que eu lia então era repleto de “grandes”, de Carlos Magno e Oto, O Grande, a Pedro, O Grande, e Frederico, idem. A biblioteca de meu pai contribuía, com uma enorme coleção de extensas biografias intituladas “Os Grandes Mestres da Música”. Meu pai pensava em Alfred Einstein como o “maior” musicólogo, por ser o precursor destacado no estudo de Mozart, o “maior” compositor, revisando o catálogo temático elaborado por Köchel. A isso se adequava o conceito de conservação das experiências musicais como “puras”, evitando-se com extremo cuidado a poluição

³ NT: Paul Nettl, musicólogo, eminente estudioso de Mozart

dos compositores inferiores e do contato com a música popular, tanto quanto se evitava comer um filé à moda tártara.

Embora também preocupada com os hábitos auto-poluidores de seus alunos de piano, minha mãe tentava jogar “água fria” nesta brincadeira, dizendo que eu acabaria me tornando um esnobe. Mas nunca houve dúvida de que, se você quisesse participar das conversas nas ante salas de concertos ou nos corredores de uma escola de música, tinha que entender (ainda que sem o compartilhar) o aparato mental que leva à gravação em entalhes dos nomes de Wagner-Haydn-Bach-Mozart-Beethoven na fachada da escola de música [da Universidade de Indiana]⁴ em Bloomington, e Bach-Haydn-Beethoven-Palestrina [na escola de música da Universidade de Illinois] em Urbana. Penso que o entendimento desse valor primordial da música do Ocidente persuadiu músicos carnáticos [do sul da Índia] a inventar e difundir (como descrito pelo historiador S. Seetha) sua “trindade” de compositores do início do século XIX.

Ambos provenientes de famílias de origens socialmente modestas e adotando preferências eleitorais socialistas, ao mesmo tempo lutando, em Praga e nos Estados Unidos, para “manter suas cabeças fora d’água”, meus pais representavam o oposto do esnobismo. Quando, porém, o que estava em jogo era o meu futuro, os patamares eram altos. Assim, jamais houve qualquer discussão a respeito, exceto aquela sobre a razão pela qual eu deveria estudar violino, instrumento de mestres-concertistas, e não o *cello* ou os inferiores instrumentos de sopro. Quando um membro da família me deu um acordeão, o instrumento logo foi devolvido. Também estudei piano, é claro, e, chegando à América do Norte, comecei a ter aulas de teoria, embora jamais chegasse a desenvolver ódio suficiente a quintas paralelas [intervalos harmônicos a serem evitados na música denominada tonal]. Mais tarde, compus a música menos original que se possa imaginar e formei, aos quatorze anos, um grupo de música de dança de sonoridade bastante conservadora, a despeito da preocupação de meus pais com a poluição de meu gosto musical (entre meus pais, era claro que adultos podiam ouvir a música popular em segurança, mas as crianças deveriam ficar com os clássicos recomendados à idade). Embora odiasse

⁴ Utilizam-se colchetes ou notas de rodapé para intervenções pontuais do tradutor. Há uma única exceção em que os colchetes são usados, como no original, para um comentário de Bruno Nettl no interior de uma citação; ela aparecerá no formato [Nettl: comentário].

estudar instrumentos, comecei, aos quinze anos, a desenvolver uma paixão pela audição de discos de música clássica — algumas peças de câmara, mas principalmente sinfonias — e a comprar muitos discos de 78 rpm e partituras de bolso, colocando-os na conta de minha mãe na Princeton Music Shop. A poluição também era um obstáculo ali: meus pais adoravam os Três Grandes (H-M-B) e os “Três Bs”, desestimularam meu interesse em Tchaikovsky, brigaram com um amigo da família que achava que eu não devia ouvir Brahms, e se chocaram quando comprei *Dom Quixote* de Strauss e o *Americano em Paris* de Gershwin.

Estou convicto de que muitas crianças de minha geração foram criadas em meio a tal configuração de valores musicais e culturais, e provavelmente existem entre elas aquelas que atribuirão à mesma seu eventual sucesso como musicistas. Eu amava a “grande” música embora desejasse expandi-la em algumas ocasiões, e sempre ficava simultaneamente confortado e escandalizado quando alguns professores de apreciação musical [cursos genéricos de música para público não-especializado] e críticos faziam questão de assinalar que Liszt (toda sua obra e não apenas peças isoladas) era um desastre, que Tchaikovsky era aquém do insípido, que Mahler e Bruckner eram “bombásticos”, e que até mesmo algumas nações — destacando-se entre elas a Grã-Bretanha — eram incapazes de produzir grandes compositores. Valores sociais antes intocados em conversas (no caso de meus pais, certamente de modo inconsciente) como raça, gênero e preconceito social começaram a ser nelas introduzidos. Decerto seria esperável que professores de História da Música expusessem seus próprios valores em sua atividade docente, mas houve alguns que conheci nos anos 40, 50 e 60 que passavam a maior parte do tempo dizendo aos alunos quais eram os bons e os maus compositores. Os alunos rapidamente pegavam o mote: “Royal McDonald curte Tchaikovsky”, zombava um grafite no Smith Hall a respeito de um colega em Illinois que lecionava o curso panorâmico de História Geral da Música.

Como se poderia introduzir, por exemplo, o estudo da música folclórica húngara neste contexto? Seria fascinante traçar como os etnomusicólogos ocidentais lidaram com a cultura musical acadêmica, nela ocupando espaço, cultura essa em que ser judicioso era a essência do jogo e com a qual muitos deles se identificavam plenamente. Alguns de nós a chamamos ironicamente de WEAM

(Western European Art Music). Há uma história a ser desvelada, mas posso empreender aqui apenas algumas escaramuças aleatórias.

VINDO DA TERRA DE WEAM

De acordo com o *New Grove [Dictionary of Music and Musicians]*, Carl Stumpf⁵ aprendeu a tocar seis instrumentos na escola e foi autodidata em harmonia e contraponto. Hornbostel, um pianista talentoso e compositor, estudou com Madyczewski. Frances Densmore frequentou o Conservatório Oberlin, Helen Roberts estudou no Chicago Musical College e no American Conservatory em Chicago, Jaap Kunst iniciou seus estudos de violino aos quatro anos e continuou a tocar música de câmara durante toda a sua carreira. Herzog começou como aluno de piano na Academia Liszt de Budapeste e apresentou recitais ocasionais até os anos 50. Klaus Wachsmann foi um excelente violinista camerístico até uma idade avançada. Os diplomas de graduação de Merriam são em composição e teoria. Marius Schneider estudou piano com Cortot e escreveu uma tese sobre a *Ars Nova*. Há muitos outros exemplos, mas também algumas poucas exceções, como Alice Fletcher, Arnold Bake, Richard Waterman e Bertrand Bronson, que fizeram seus primeiros estudos musicais em tradições não-clássicas [respectivamente, culturas musicais indígenas, indianas, afro-americanas e rurais anglo-americanas] que se tornariam suas respectivas especialidades.

Após 1950, aumentou bastante o número de etnomusicólogos que provinham de outras disciplinas ou cuja formação musical não passava pela WEAM, à medida que estudiosos de jazz, compositores de “música nova”, músicos de rock e outros gêneros populares, jovens politizados do segundo *revival folk* [movimento artístico-cultural nos EUA], discípulos da Nova Era e de gurus indianos, e voluntários dos Peace Corps se juntaram ao time.

Ainda assim, enquanto acadêmicos, sua tarefa tem sido encontrar seus respectivos nichos em departamentos e escolas de WEAM, demonstrando como podem contribuir para um entendimento global da música ou tentando mostrar que não constituem ameaça; ou ainda, brandindo os punhos cerrados em prol da

⁵ O autor se refere aqui a uma série de nomes exponenciais na história da musicologia comparada e da etnografia musical, da virada entre os séculos XIX e XX.

igualdade, procurando seccionar, converter, colaborar, unir ou separar. De algum modo, parece-me que, no cotidiano de suas instituições, esta tem sido a questão principal encarada pelos professores e alunos de etnomusicologia nos Estados Unidos e, certamente, em algumas outras nações.

Por certo, também tive que lidar com este problema, tentando me formar, encontrar e manter um emprego e estruturar um programa acadêmico formal. Mas também tive que lidar com ele para estabelecer minha própria identidade. Na minha época de pós-graduação, estudávamos música “primitiva” e “folclórica”. A palavra “primitivo” era amplamente utilizada na antropologia e na musicologia comparada até o final dos anos 50. O livro de Richard Wallaschek, *Primitive Music* (1927), deu início a um *corpus* literário no qual este termo era usado — imbuído acriticamente, mas não de modo intencional, com más conotações. Os livros que usávamos em cursos de antropologia por volta de 1950 — vistos como “grandes clássicos” — empregavam costumeiramente este adjetivo: *Primitive Society* (ed. revista de 1947) e *Primitive Religion* (ed. revista de 1948) de Robert Lowie, *The Mind of Primitive Man* (1911) e *Primitive Art* (1927) de Franz Boas, *Structure and Function in Three Primitive Societies* (1952) de A. R. Radcliffe-Brown, *The Primitive World and its Transformations* (1953) de Robert Redfield, e *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1950) de Margaret Mead. Herzog empregou o termo nos títulos de seu livro *Research in Primitive and Folk Music in the United States* (1936) e de vários artigos; o termo também aparece frequentemente em sua correspondência. Fui, decerto, um dos últimos a usar o termo em título de livro [*Music in Primitive Culture*, 1954], mas o ensaio panorâmico de Marius Schneider na *New Oxford History of music* (vol.1, 1957) apareceria depois disso, e a palavra ainda aparece em textos tão tardios quanto o “*Música, esta Desconhecida*” de Mantle Hood. Seu aparecimento no título do curso dado por Herzog e de outros cursos e seções do Departamento de Antropologia [na Universidade de Indiana] — “Sociedade primitiva”, “Religião primitiva” e o nome dos Arquivos de Música Primitiva e Folclórica, que mudou para Arquivos de Música Tradicional apenas ao final dos anos 50 — deram ao termo uma estabilidade tal que chegava a camuflar suas implicações indesejáveis.

Não preciso ensaiar aqui a explicação — política e intelectual — da impropriedade do termo “primitivo”, mas o uso prolongado do mesmo na etnomusicologia dos anos 50 resultou de algumas tendências de pensamento

interessantes. Nitidamente, implicava algo antigo e imutável, iletrado, sem sofisticação, e em que era ausente uma estética formal. Uma breve visita a uma reserva indígena ou a uma comunidade rural africana seria suficiente para colocar-se alguém “na linha” a respeito da natureza geral da vida musical em meados do século XX. Assim mesmo, algumas sociedades nativas norte-americanas e africanas haviam assimilado a terminologia, rotulando suas tradições mais antigas como “primitivas” e as contrastando a suas respectivas modernidades. No entanto, o ponto crucial para nós que estudávamos etnomusicologia e antropologia em Indiana no início dos anos 50 é que “primitivo” era uma palavra de aprovação, indicando algo original e sólido, o ponto de partida, algo investido de autoridade. Ser associado a ela era motivo de orgulho. Além disso, mantínhamos o termo porque havia sido usado pelos estudiosos que fomos ensinados a respeitar — os Boas, Lowies, Redfields, Herzogs e Herskovitses — e não nos ocorria questionar suas conceituações e terminologias. Queríamos *soar* como *eles*. A tendência entre os estudantes de pós-graduação nos anos 40 e 50, em meu entendimento, era de grande respeito pelos professores, um respeito inquestionável, de tal tipo que podia resultar em imitação irrefletida. Os estudantes achavam que seriam sempre inferiores, em sabedoria e clarividência, a seus mestres, embora talvez pudessem proporcionar maior reconhecimento a estes últimos aprendendo o que pudessem e, mais tarde, indo além deles. Para o bem ou para o mal, não tínhamos inclinação crítica.

Havia, porém, em minha experiência, uma situação em que se tornava útil empregar o termo “primitivo”. Como pós-graduando, afastava inteiramente esta música e estas culturas (confesso que não estava certo sobre que músicas ou povos incluir neste rol) dos julgamentos dos estudiosos da WEAM. Perguntado sobre o valor de estudo desta ou aquela música, respondia “Mas é música *primitiva*”, significando que havia algo nela que a tornava sólida, investida de autoridade, autêntica e fundamental, e assim, fora do âmbito de qualquer julgamento e, *ipso facto*, merecedora de estudo. Eu não tinha que compará-la com os *Kleinmeister* (mestres “ligeiros” ou “menores”) europeus dos quais os musicólogos zombavam. Era uma categoria fora do circuito e minhas próprias preferências seriam deixadas de lado. Não é necessário dizer que esta postura nos passou uma ideia equivocada sobre o mundo. Mesmo assim, é importante assinalar que o emprego continuado da

palavra “primitivo” não tinha o propósito de desmerecer sociedades tribais e sua música, mas de elevar a autoestima dos etnomusicólogos.

Não obstante, por cerca de uma década, e num sentido distinto, muitos etnomusicólogos adotaram a noção acadêmica de hierarquias musicais. Assim o explico: antes de 1958, eles se concentravam no estudo de músicas tribais e folclóricas, enquanto músicas ditas cultas da Ásia já se encontravam constituídas. Mas como não se prestavam ao tipo de análise que havia se estabelecido para o estudo das músicas não-clássicas (empregando, no entanto, como modelo a pequena peça ou canção em sentido europeu), tais tradições cultas receberam pouca atenção. A crescente ênfase nestas tradições clássicas, observada [nos Estados Unidos] no final dos anos 50 e durante os anos 60, parece-me ter relação com a expansão do número de gamelões [de *gamelan*, grandes conjuntos envolvendo principalmente gongos e outros metalofones, tendo como forte referência os das ilhas indonésias de Bali e Java] e outros conjuntos asiáticos (e, em certa medida, africanos) e com o concomitante incremento na oferta de etnomusicologia como parte integral de departamentos universitários de música. No início dos anos 60, administradores de vários departamentos de música que conjecturavam sobre a introdução da etnomusicologia em seus respectivos departamentos deixavam claro que desejavam o ensino de tradições de música culta da Indonésia, Índia, Japão, Coréia e China, e ainda, em menor escala, músicas da África subsaariana, acompanhadas de um interesse muito reduzido em música dos aborígenes australianos, das sociedades nativas norte-americanas e do folclore europeu. Com sua ênfase na WEAM e na música como entretenimento das elites, os valores críticos dos departamentos de música norte-americanos ajudaram a determinar o contorno da etnomusicologia. Foi seguido o preceito de Kenneth Levy (citado em KERMAN, 1985, p. 44-45) — uma musicologia de primeira deveria versar sobre música de primeira; para haver uma etnomusicologia de primeira, pensavam alguns, tal seria uma etnomusicologia de música de primeira. Não sei quão difundida foi esta postura e em que medida refletia as visões de certos etnomusicólogos, mas contribuiu decisivamente para a abertura de uma brecha para nosso campo de estudos em alguns departamentos de música. Quando a influência da antropologia começou a desempenhar um papel importante em meados dos anos 70, declinou o privilégio das músicas cultas na etnomusicologia.

SEGUNDA RABECA

Estou ressaltando o ponto óbvio de que os valores, incluindo os estéticos, que alguém aprende cedo na vida continuam a afetar suas decisões. Gostos são desenvolvidos desde cedo e as pessoas se apegam aos mesmos ou os expandem como atos de rebelião ou como derivação de uma epifania que chega talvez durante o primeiro ano da faculdade (ou pelo menos um tanto antes da meia idade). Somos – etnomusicólogos norte-americanos e europeus – prisioneiros de nossa formação inicial? Tentarei ser introspectivo, embora só o possa fazer por meio de algumas poucas passagens.

Em minha adolescência, quando comecei a ouvir sinfonias e quartetos e a ler partituras e análises, impressionaram-me as maneiras pelas quais Beethoven, Schumann e Brahms elaboravam suas peças, moviam-se de uma seção a outra, e repetiam e transformavam motivos. Mais tarde, trabalhando com música de sociedades nativas norte-americanas, música persa ou carnática, fiquei impressionado sobretudo com o modo como canções de Peyote [substância alucinógena de uso ritual comum a algumas sociedades nativas mencionadas] ou *kritis* [forma típica de canção na cultura carnática] eram construídas; o que sempre me fascinou acerca do *radif* persa foi o modo pelo qual os motivos, temas e seções se inter-relacionavam no interior de *dastgahs* [modos do sistema musical persa] e entre os mesmos, numa espécie de Anel dos Nibelungos da música asiática.

E assim como passei meus anos de adolescência adquirindo um cânone de obras imutáveis da música Ocidental, associando a cada obra unicamente à interpretação no disco que eu podia comprar, comecei a escolher projetos nos quais o princípio canônico pudesse ser aplicado, tirando conclusões a partir de quarenta e cinco versões de *chahargah* [um dos modos do sistema musical persa *radif*] ou dezesseis performances de *nahawand* [outro modo do mesmo sistema], outrossim buscando nítidos esquemas como a divisão dos estilos musicais das sociedades nativas norte-americanas em seis áreas e trabalhando duro para definir fronteiras irrealisticamente precisas entre elas. Meu interesse em descobrir maneiras de organizar informação multifária sobre culturas musicais como etnografias coerentes repousa sobre a porta de minha percepção de que o conhecimento deve ter fronteiras nítidas, como a informação legada por Mozart.

Havendo crescido em uma Praga⁶ multi-musical, rapidamente me interessei, quinze anos mais tarde, pelo lado multicultural de Detroit. Mesmo a minha tendência a organizar artigos e livros em quatro subdivisões me parece não um resultado – como alguns alunos sugeriram – de um respeito pelo esquema numérico típico das sociedades nativas norte-americanas, mas de haver aprendido as virtudes de sinfonias e quartetos em quatro movimentos. Mas chega de autoanálise; quem sabe o que poderia vir a seguir. Ao fornecer abordagens e organização para a vida, essas incipientes experiências musicais mantiveram-se numa boa trilha. Porém, às vezes, levaram também a direções totalmente equivocadas ou me mantiveram distante de *insights* que estavam bem abaixo de meu nariz.

A educação musical em minha adolescência teve seus aspectos acalentadores e bem-humorados. Bohemia multicultural: Quando eu tinha seis anos, meus pais compraram-me um violino de tamanho $\frac{1}{4}$ e me puseram em mãos de Margaret Schwejda, que com seu marido Willi – primeiro violino em um quarteto – eram músicos bem conhecidos entre a pequena minoria alemã em Praga. Com um nome tcheco [reescrito em ortografia alemã] que em verdade significa “sueco”, ao qual está associada uma história típica da Bohemia multicultural. Willi era provavelmente descendente de algum membro do exército sueco que invadiu as terras tchecas na Guerra dos Trinta Anos, deixou-se atrair por jovens tchecas e desposou uma delas, radicou-se num vilarejo da Bohemia onde era conhecido como o “Sueco”, que se tornou seu nome, teve descendentes que falavam alemão, depois tcheco e depois alemão novamente. Willi, um “ariano” alemão antinazista ferrenho, sobreviveu à guerra, mas no final foi detido no levante tcheco, encarcerado e condenado à morte. Salvo no último minuto por intervenção do violista tcheco em seu quarteto, foi deportado para um campo de “pessoas deslocadas” na Alemanha, e acabou, graças a George Szell, que lembrava dos tempos de Willi como regente em Praga, na Orquestra de Cleveland.

Margaret Schwejda passou um mês ensinando-me a segurar o violino e torturou-me para manter meu punho próximo ao umbigo. Embora eu já manifestasse minha aversão vitalícia à prática, aprendi as escalas e algumas peças da *Joachim-Moser Schule* (originada pelo colega de Brahms Joseph Joachim).

⁶ NT: na República Tcheca, sua cidade natal

Quando as tropas alemãs surgiram em março de 1939, tudo parou. Mas depois de nossa chegada em Princeton em outubro de 1939, meus pais, associados ao Westminster Choir College, descobriram que alguns de seus colegas mais próximos eram instrumentistas de cordas húngaros que tinham fugido para a Costa Leste nas ondas da guerra e do Holocausto. Um deles, Paul Reissman, ofereceu-se para dar-me aulas gratuitas e meus pais estavam totalmente falidos. Eu nunca esqueci sua gentileza; mas ele era muito severo e eu continuei a desgostar e a fazer de tudo para evitar de praticar. Paul – então nos seus trinta anos – e sua jovem esposa Clara deixaram Princeton em um ano e perdi contato com ele até que, vinte e cinco anos mais tarde, ao chegar em Champaign-Urbana [cidades gêmeas, sede da Universidade de Illinois], encontrei-o na fila recepcionando os novos professores. Seu nome havia mudado para Paul Rolland (em homenagem a Romain Rolland) e ele era professor de violino com distinção honorífica e uma autoridade em pedagogia de instrumentos de corda de fama mundial. Ele saudou-me com um “Feliz em vê-lo, mas espero que tenha se tornado melhor como musicólogo do que foi como instrumentista”. “Eu também”, resmunguei. Ele completou, “eu lembro, havia algo que eu não gostava em sua maneira de segurar o violino”.

Depois da partida de Paul Rolland de Princeton, tive ainda mais três professores húngaros de violino, cada um deles entregava os pontos depois de alguns meses e deixava a cidade para se juntar ao exército dos Estados Unidos ou a uma orquestra sinfônica distante. Acabei com um cavalheiro de baixa estatura e de idade avançada chamado Lacy Coe, sobre o qual lembro de longos cabelos negros saindo de seu nariz e orelhas e que, se auto-certificando como aluno do renomado Leopold Auer, vinha de ônibus de Nova York uma vez por semana. O sr. Coe não ligava muito para como eu segurava o violino, mas queria que eu tocasse muita música. Disso eu gostava, tocando muito Mozart, Haydn e Vivaldi, e também a *Sonata da Primavera*, experimentando um Brahms e um Franck quando não havia alguém por perto, “alugando” minha mãe – ou, se necessário, meu muito menos especializado pai – para ler à primeira vista as partes de piano, até mesmo experimentando alguns concertos e pensando que, se eu praticasse, poderia ter as notas aprendidas, mas decidindo ao final que era problema demais. O sr. Coe também me encorajava a tocar em orquestras amadoras locais e me juntei à orquestra da Princeton University – com carência de instrumentistas por causa da

guerra – e a uma orquestra formada por engenheiros do laboratório de pesquisa da RCA local. Apreendi muitas sinfonias de Haydn e contradanças de Beethoven do lugar privilegiado de segundo violino, desejando estar na plateia para, como se diz de um contrabaixista numa piada que todos os músicos de orquestra conhecem – ouvir o que os primeiros violinos tocavam.

Eu amava a complexidade, mas também a previsibilidade de formas de rondó. Tive experiências com as mesmas em bandas de música para dança que tentei criar quando tinha quatorze anos. Tocávamos arranjos comercialmente disponíveis de *Honeysuckle Rose*, *Please Don't Say No*, *Moonlight Becomes You* e *The Man I Love*. Tudo isso parou de repente quando nos mudamos no outono de 1946 para Bloomington, onde, numa sucessão muito rápida, parei de ter aulas de violino, concentrei-me por alguns anos no piano, concluí o ginásio, pensei em tentar a viola em vez de ficar eternamente no segundo violino na orquestra da Universidade de Indiana, decidi que eu era realmente sofrível ao fazer qualquer coisa com as mãos – como usar uma furadeira, escrever com caneta ou descascar cebolas – e assim desisti de praticar instrumentos e me matriculei no curso de George Herzog. Mas, quando penso em uma melodia, frequentemente me flagro dedilhando-a sobre a corda lá com a mão esquerda dentro do bolso. E quiçá minha atração pela música persa ou indiana tivesse algo a ver com a importância do *setar*, *sitar* e *vina*. As imagens modelares dos primórdios da vida espreitam sobre meus ombros mesmo agora. Ocorre assim com toda a nossa profissão – os valores de Hornbostel, Stumpf e Herzog ainda desempenham um papel desproporcional em nosso trabalho? Não há dúvida que sim. Seria possível pensar que os antecedentes orientados à música europeia do etnomusicólogo poderiam ser mitigados pela abordagem culturalmente neutra ou equilibrada da antropologia. Mas o que a antropologia enquanto disciplina fez da música?

A MÚSICA DA ANTROPOLOGIA

Durante cerca de 50 anos, conheci dois tipos de antropólogos – a bem da verdade, do campo da antropologia social ou cultural. Há aqueles que se autodenominam etnomusicólogos, incluindo figuras exponenciais como Alan Merriam, George Herzog, David McAllester, Steven Feld, Richard e Christopher Waterman, John Blacking, Daniel Neuman, Charlotte Frisbie, Anthony Seeger, Regula

Qureshi e muitos outros estudiosos de renome. Conjuntamente, chegam, em meus cálculos, a menos de um quinto da totalidade dos etnomusicólogos, mas entre eles estão muitas das lideranças do campo em questão. Dentro da antropologia, constituem uma reduzidíssima minoria. Outro grupo de antropólogos que conheço consiste de, bem, todo o resto. Compreendendo sua disciplina como relacionada ao conjunto da cultura – isto é, como a inter-relação entre todos os seus domínios, inclusive a música – aceitam e dão suporte, em princípio, aos Merriams, Blackings e Herzogs.

Assim, tenho me questionado de tempos em tempos: se há uma antropologia da música, há também uma música da antropologia? Contemplando a história da etnomusicologia, pergunto que posição teve a música na antropologia como um todo, na cultura humana de maneira geral, naquelas publicações que tratam do campo da antropologia como um todo ou, tomando outro atalho, nas publicações em que se apresenta uma visão holística de culturas particulares. O que dizem sobre a música aqueles antropólogos cujos escritos abrangem todo o campo da antropologia ou lidam com o conjunto integral da cultura? Deixem-me desenvolver algumas divagações extensíveis à primeira metade do século XX, quando alguns grupos de antropólogos pareciam estar interessados em música.

No final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX havia dois grupos de antropólogos em cujas publicações a música desempenhava um papel importante. Um compreendia os membros da *Kulturkreis* [escola dos círculos de cultura] alemã, também chamados “difusionistas alemães”, cujos líderes eram Wilhelm Schmidt, Fritz Graebner, Leo Frobenius e Bernhard Ankerman, havendo reflexos tardios dessa escola em locais tão longínquos quanto os Estados Unidos, onde aparece refletida mais notavelmente em Clyde Kluckhohn. Como demonstrado em grande detalhe no livro de Albrecht Schneider, de 1976, os difusionistas alemães foram influenciados substancialmente por Erich von Hornbostel e Curt Sachs, e a música — especialmente os artefatos musicais — desempenhou um papel importante na determinação de estratos históricos. De fato, Sachs (1923) desenvolveu um amplo estudo dos instrumentos musicais do mundo à maneira da *Kulturkreis*, culminando com o estabelecimento de vinte e três estratos, num livro considerado como uma grande contribuição à literatura do difusionismo alemão. A possibilidade de se subdividir a música em seções, traços e parâmetros atraiu os

difusionistas alemães à música (não considerando o fato de intelectuais alemães por volta de 1900 considerarem o conjunto da música como um campo essencialmente germânico). Assim, de acordo com Schneider, os antropólogos da *Kulturkreis* consideravam seus colegas etnomusicólogos parte indispensável de sua equipe.

O segundo grupo a que me referi acima, parecendo-nos hoje em dia menos exótico e mais relevante que o anterior, consistia de estudiosos, em sua maioria, norte-americanos, sendo um grande número deles alunos diretos ou indiretos de Franz Boas que, em sua atividade de ensino, encorajava os especialistas em etnomusicologia, mas também estimulava o interesse pela música entre seus alunos em geral. Herzog foi pioneiro destacado em ambos os grupos. No segundo deles, põe-se em relevo a figura de Melville Herskovits, que tanto fez para firmar os estudos africanos na antropologia cultural norte-americana e, não menos, como professor de Waterman e Merriam. Seus estudos das culturas da África ocidental, do Brasil e do Suriname abrangem muito das respectivas culturas e estilos musicais, e seu livro mais influente, *The Myth of the Negro Past*, abre uma discussão pioneira das relações entre as músicas afro-americanas e africanas. Herskovits também estabeleceu comparações entre diversas culturas do Novo Mundo de derivação africana, como uma maneira de aferir graus de mudança cultural.

Entre outros personagens associados a Boas, Robert H. Lowie incluiu discussões importantes sobre a música em sua etnografia dos Crow (1935), trazendo à tona canções e o que as pessoas diziam a respeito das mesmas e oferecendo uma descrição em separado da música como um domínio da cultura. Em seus muitos trabalhos sobre os Blackfoot, publicados principalmente antes de 1912, Clark Wissler (sem ter sido aluno direto de Boas, foi influenciado significativamente por ele) tem muito a dizer sobre as canções, seu uso na vida ritual e social, e seus respectivos textos, dedicando até mesmo um pequeno espaço às ideias dos Blackfoot sobre a música. Edward Sapir trata das relações entre linguagem e música em “Canção recitativa na mitologia Paiute” (1910). Em *Growing up in New Guinea* (1930), Margaret Mead faz uma exposição interessante sobre as expectativas culturais em relação à música, além de uma descrição das visões Manus sobre o talento musical e sobre o modo pelo qual a música é aprendida. Uma etnografia da música breve, embora penetrante — incluindo todo o tipo de coisa que um etnomusicólogo gostaria de saber —, aparece em *Coming of Age in Samoa*. Estes são

alguns poucos exemplos do interesse de alguns alunos de Boas no domínio cultural da música.

Em contraste com esses dois grupos, os estudiosos geralmente referidos como integrantes da escola britânica de antropologia social parecem ter se envolvido bem menos — profissionalmente — com a música. É mais difícil encontrar menção a ela em suas etnografias. No entanto, Bronislaw Malinowski, cujo trabalho sobre os trobriandeses sempre foi considerado exemplar, ainda que datado, e clássico por seu detalhismo didático, não ignorou a música apesar de seu interesse e preferência pela música clássica do ocidente serem tornados claros em seu diário póstumo (1967). Em *Sexual Life of Savages* (1929), a música, os instrumentos e as canções aparecem em várias passagens, e a música trobriandesa é mostrada como uma parte própria ao sistema cultural. Malinowski a compara à cultura musical do ocidente pelo menos implicitamente, à medida que, por exemplo, indica que as mulheres trobriandesas se deixam impressionar por homens que possuem boas vozes para o canto.

A. R. Radcliffe-Brown, por outro lado, parece não ter o que dizer sobre o assunto. Para fazer uma amostragem aleatória entre os sucessores desses expoentes, John Beaty em *Other Cultures* (1964), Evans-Pritchard em *The Position of Women in Primitive Societies* (1965) e John Middleton em *Black Africa* (1970) também se mantiveram afastados da música. Raymond Firth teve muito a dizer sobre a música em Tikopia, principalmente em suas anotações de campo, tornadas públicas por Norma McLeod e Marcia Herndon em algumas de suas publicações conjuntas. Surpreendentemente, porém, a música não aparece em uma de suas principais obras sobre matéria correlata, seu influente livro *Symbols, Public and Private* (1973).

TRÊS AMANTES DA MÚSICA ESPECIAIS

De modo geral, os antropólogos da primeira metade do século XX parecem ter desejado reconhecer o significado da música na cultura; falarei mais sobre isso adiante. Em minha experiência, os professores universitários norte-americanos e europeus em todos os campos oscilam entre o relativismo cultural e o etnocentrismo. Mas entre todos os domínios da cultura que são em grande medida estéticos — quero dizer, a religião, as artes, o estilo do vestuário ou a culinária como

opostos à estrutura social, à divisão do trabalho e à agricultura (mas sei que esta é uma distinção questionável) — eles tendem a ser mais etnocêntricos em relação à música e à culinária. Expõem, de bom grado, esculturas africanas em suas salas de estar, mas evitam experimentar as receitas no *Anthropologist's Cookbook* de Jessica Kuper. Leem *The Tale of Genji* mas não querem ouvir *gagaku* [repertório musical aristocrático do Japão codificado entre os séculos VIII e XII]. Afirmativa exagerada, talvez, mas poderia contar-lhes inúmeras histórias pessoais para corroborá-la. Embora os intelectuais do ocidente amem a música, reclamam ser ela difícil de entender e traçam uma linha bem definida entre os “músicos” e os outros. A obra de Claude Lévi-Strauss, cujo interesse na música é por demais conhecido e documentado, serve como um caso exemplar da ambivalência do intelectual do ocidente.

Tomemos seu influente livro *O cru e o cozido* (1969). É dedicado “À Música”, com uma citação, em notação musical, de Emmanuel Chabrier; e seus capítulos — que tratam principalmente de mitos dos índios sul-americanos — ostentam títulos de formas e gêneros musicais: “A Fuga dos Cinco Sentidos”, “A Sonata das Boas Maneiras” e a “Sonata do Quati”. A introdução (p. v-vi) contém uma discussão substancial da homologia entre música e mito, mas a concepção de música nesta obra parece ser exclusivamente ocidental. Embora Lévi-Strauss considere a música, em certo sentido, um universal cultural (como também demonstra a universalidade do mito), permanece a sugestão de que, para ele, o caráter dessa música “universal” é simplesmente o estilo da música clássica dos séculos XIX e XX na Europa. Por outro lado, em toda a sua discussão detalhada e penetrante dos mitos sul e norte-americanos, absolutamente nada é dito sobre o fato de que as performances desses mitos como narrativas frequentemente incluíam o canto. Ainda assim, Lévi-Strauss, que é claramente alguém cujos conhecimentos de música equivalem aos de um profissional, acredita que entender a música é essencial ao entendimento da cultura:

Mas que a música é uma linguagem por cujos meios são elaboradas mensagens, que tais mensagens podem ser entendidas por muitos, mas emitidas apenas por poucos, e que apenas ela entre todas as linguagens une o caráter contraditório de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível — estes fatos fazem do criador de música um ser como os deuses e fazem da própria música o mistério supremo do conhecimento humano. Todos os outros ramos do conhecimento tropeçam em sua direção, ela detém a chave para o seu progresso (1969, p. 26).

A visão holística da cultura proposta por Lévi-Strauss passa ao largo de questões da música como algo que não pode ser definido interculturalmente. Ele encara a música, à semelhança do mito, como um sistema humano único e não, como é comum entre etnomusicólogos, como um grupo de sistemas separados, mais ou menos à maneira das línguas. Sua sensibilidade à música do ocidente informa sua análise da cultura. Em sentido contrário, sua análise do mito tem repercutido na análise da música empreendida por etnomusicólogos como Steven Feld e Pandora Hopkins.

Também tenho me interessado em decifrar o papel da música na carreira de Siegfried Nadel, a quem já mencionei como membro da diáspora dos etnomusicólogos. Ele teve, na verdade, duas carreiras e elas têm pouco a ver uma com a outra. Tenho que confessar que, a certa altura, pensei tratar-se de duas pessoas distintas. Em seu início de carreira, como estudante em Viena, trabalhou com a música, musicologia e psicologia; particularmente, foi aluno do proeminente etnomusicólogo Robert Lach. Quando era estudante de música no final dos anos 40, impressionaram-me muito duas de suas obras, um pequeno livro sobre xilofones na África, Ásia e Oceania, inteiramente na linha de estudos da *Kulturkreis*, e um penetrante artigo, “As origens da música”, publicado em 1930 num periódico musical norte-americano.

Muito mais tarde, li *A Black Byzantium* e *The Foundations of Social Anthropology* de S. Nadel. Não me ocorreu prontamente que este autor pudesse ser o Siegfried Nadel das marimbas. A mudança radical do trabalho musicológico na linha da *Kulturkreis* rumo à antropologia social de estilo britânico foi marcante. Passei anos refletindo sobre a ausência de qualquer indicação de que este era um autor com conhecimento especializado em música. No entanto, *Foundations*, que perscruta amplos domínios culturais, menciona a música, ainda que passageiramente. Pode ser que Nadel desejasse que os antropólogos constatassem a importância de requerer-se conhecimento especializado para o trabalho em certos domínios. Assim, sugere que apenas os músicos podem entender a música: “Nenhum antropólogo poderia sonhar reivindicar que, sendo meramente antropólogo, também pudesse estudar a música primitiva”. O mesmo poderia ser dito da economia, continua. Nitidamente, ele vê a música e as demais artes como algo, de certo modo, menos relacionado com o cerne da cultura do que domínios envolvendo

a estrutura social e a economia: “Não há qualquer ligação entre a organização grupal e... a homofonia e a polifonia na música... O estilo na arte existe, então, em função de suas próprias exigências, não gerando ou pressupondo qualquer relação social determinada” (Nadel 1951, p. 88). Creio ter que dizer que discordo e que Nadel talvez mudasse sua posição hoje, após exposição à literatura etnomusicológica mais recente. Permaneço surpreso, porém, ao situar esta mudança fundamental em sua postura. E fiquei ligeiramente impressionado ao ler, no extenso artigo de Morris Freilich sobre Nadel na *International Encyclopedia of the Social Sciences*, uma referência passageira à sua experiência como regente de ópera, mas nada sobre seus escritos etnomusicológicos.

Terei que selecionar Oscar Lewis como meu terceiro músico-antropólogo, famoso por seu trabalho inovador tratando da “cultura da pobreza” na América Latina e na Índia. Interessei-me por ele porque escreveu sua tese de doutorado sobre a cultura dos Blackfoot⁷ e também, é claro, como colega nos quadros da Universidade de Illinois até sua morte prematura. Oscar participou diretamente da música clássica de tradição ocidental, mas evitou a música em sua obra antropológica. Excelente cantor amador de ópera durante toda a vida e estudante de canto em nossa escola de música, além de *cantor*⁸ em sinagogas, Lewis possuía um conhecimento abrangente da música erudita do ocidente. Mas seus muitos trabalhos, resultantes de suas pesquisas de campo na América Latina, Índia e, anteriormente, entre os Blackfoot, não fazem qualquer menção à música. Tenho que declarar, no entanto, que Oscar fez alguns comentários interessantes a respeito dela num artigo intitulado “Manly-Hearted Women Among the Northern Piegan”⁹.

Como um dos pioneiros da pesquisa sobre os Blackfoot, Oscar Lewis ajudou-me bastante quando me preparava para trabalhar em Montana. Ele manifestava grande empatia pelo estudo da música como cultura num sentido etnomusicológico, mas não conseguia entender como eu poderia apreciar ou desejar analisar as canções dos Blackfoot ou, a propósito, que eu pudesse sequer ouvi-los por um período prolongado. Acredito que a postura do Dr. Lewis em relação às culturas que estudou foi, em todos os sentidos, analítica e relativista, como se pode

⁷ NT: tema de pesquisa etnomusicológica de Nettl por mais de quarenta anos

⁸ NT: função de cantor solista nos serviços litúrgicos judaicos

⁹ Mulheres de corações masculinos entre os Piegan, i.e. Blackfoot, do norte

esperar de um antropólogo. Somente quando a música estava em jogo ele se tornava etnocêntrico.

Assim, vemos Lévi-Strauss e Lewis como amantes da música do ocidente que não consideram a música em seu trabalho etnográfico mais amplo, e Nadel, com seus sólidos antecedentes em etnomusicologia, decidindo que, em suas particularidades, a música não integrava a cultura.

DIGRESSÃO AO MUNDO DOS LIVROS-TEXTO E INTRODUÇÕES

Confesso não ter certeza de que os livros-texto refletem acuradamente a visão que os antropólogos têm de seu campo de estudo. No entanto, se quiséssemos verificar como desejam apresentar sua disciplina ao mundo, são um lugar onde se pode procurar. Outro gênero afim seria o de obras genéricas direcionadas ao campo como um todo. Tenho aqui uma amostra pequena e não-científica — um tanto desatualizada — cobrindo dos anos 30 aos anos 80.

Livros-texto de alguns antigos mestres mencionam ocasionalmente a música. A *General Anthropology* de Franz Boas e outros autores (não publicada antes de 1938) contém um ensaio de Franz Boas, “Literature, Music and Dance”, cuja seção sobre a música trata mais extensamente da relação entre a música e a linguagem; menciona particularmente as línguas tonais mas também põe em relevo sistemas tonais, o ritmo e os instrumentos musicais. A *Anthropology* de Kroeber (1948), livro usado por Harold Driver quando cursei introdução à antropologia, não tem qualquer seção especificamente dedicada à música, mas a menciona várias vezes, e uma vez em conexão com um estudo de jamaicanos no qual filhos de brancos, negros e “marrons” foram avaliados comparativamente em termos de inteligência geral e aptidão musical.

No período posterior a 1950, grande número de livros-texto antropológicos norte-americanos dedica uma página eventual à música, mas, em contraste, as artes visuais obtêm neles um espaço mais amplo. Interessantemente, meu levantamento panorâmico e superficial sugere que a música da antropologia declinou durante os anos 70, após o que, o interesse pela música volta a crescer.

Exemplos: o bastante usado *Culture, Man and Nature* (1971) de Marvin Harris não possuía, em sua edição original, uma única palavra sobre a música. A quarta edição (1985), mais sutilmente denominada *Culture, People and Nature*, traz

oito páginas explicitamente sobre as artes, incluindo cerca de 150 palavras sobre a música, com material derivado em grande parte do trabalho de Alan Lomax relacionando tipos culturais a estilos musicais. *Cultural and Social Anthropology* de Hoebel e Front (1976) tem dezoito páginas sobre as artes visuais, mas nada sobre a música. *Modern Cultural Anthropology* de Philip Bock inclui três páginas sobre música e sugere que o que é importante para os antropólogos sobre ela é a sua expressão de valores culturais; o autor refere-se a *Enemy Way Music* de David McAllester e ao trabalho de Alan Lomax. Um comentário interessante sobre as posturas dos antropólogos aparece na seguinte frase de Bock: “Uma tradição folclórica pode ser relacionada mais facilmente a seu contexto cultural que a maioria das outras artes... É particularmente difícil de se lidar... [com] a música” (p. 427). Antes de ter lido esta frase, encontrei o Professor Bock e descobri que era um ótimo músico amador e membro de um grupo de interpretação de música antiga em Albuquerque — um homem intensamente envolvido com a música do ocidente.

Examinando alguns livros-texto, tenho a impressão de que os antropólogos suspeitam que muito poderia ser aprendido sobre a cultura partindo-se de seu domínio musical, mas que há algo perigoso (como vaticinado por Nadel) em um não-músico tentar falar sobre música. *A Social Anthropology* de Paul Bohanon (1963) contém apenas oito linhas sobre a música mas — significativamente — uma delas estabelece que “A música na tradição não-ocidental tem sido preocupantemente negligenciada por todos os antropólogos, com raríssimas exceções, apesar ter sido demonstrado [Nettl: ele disse isso em 1963!] que ela é um dos principais traços diagnósticos de qualquer cultura” (p. 48).

A Introduction to Anthropology (1974) de Roger Pearson fala um pouco de música e um pouco mais sobre arte. William Haviland (1974, revisado em 1981) se expande um pouco mais (trata de aspectos do som e dos instrumentos musicais) e sugere a utilidade de se examinar as funções da música. O livro-texto de Carol e Melvin Ember (4ª ed., 1985) traz cinco páginas sobre a música, derivadas do trabalho de Lomax. Conrad Philip Kotak tem muito a dizer sobre a arte, mas apenas cerca de um por cento do livro trata da música. E por aí vai.

Há algumas excentricidades na história dos livros-texto. Em *Cultural Anthropology, the Science of Custom* (1958), de Felix Keesing, há vários parágrafos sobre como a música pode ser usada para ilustrar o relativismo, assim como uma

lista de etnomusicólogos. Seu sucessor, *New Perspectives on Cultural Anthropology*, de Roger e Felix Keesing (mas com contribuição mais extensa de Roger?), publicado em 1971, elimina explicitamente a matéria musical, preferindo, ao invés disso, “enfocar as preocupações centrais da antropologia social em detrimento de tópicos como cultura material, linguística histórica, folclore e arte”. *An Introduction to Anthropology* de Barnouw (vol. 2, 1971) fala ligeiramente sobre a universalidade da música e estende a pertinência do conceito de música ao âmbito de outros primatas, indicando que os chimpanzés tamborilam com as mãos, donde, deduz ele, devem adorar música.

Sendo a antropologia preocupada com a diversidade cultural, os livros-texto têm tratado a diversidade musical de modo bastante descuidado. O livro de Brals e Hoijer (1965) contém três páginas sobre, principalmente, a música ocidental. Collins, em *Anthropology, Culture, Society and Evolution* (1975) não discute a música, mas a utiliza para simbolizar o conceito de cultura, uma vez que a abertura do capítulo sobre “cultura” é ilustrada por duas fotografias: uma, de uma cerimônia africana com presumível conteúdo musical; a outra, de uma orquestra sinfônica.

Já se disse o bastante. Não possuo qualquer estatística, mas permitam-me generalizar acerca dos livros-texto pós-1950. Mais da metade deles inclui uma breve discussão—geralmente duas a quatro páginas – sobre a música. O que se discute é, principalmente, a música ocidental, ao contrário do que ocorre na maioria dos capítulos dedicados a outros domínios da cultura nos mesmos textos. A familiaridade com a literatura da etnomusicologia nos anais antropológicos parece, em geral, confinada a Lomax, McAllester e (surpreende-me constatar) meu já então antigo e obsoleto “Music in Primitive Culture”, e não inclui a escolha óbvia e oportuna de trabalhos de antropólogos tão sólidos quanto Richard Waterman, Alan Merriam e John Blacking. A música recebe muito menor espaço nestes livros que as artes visuais, livros esses que, muito raramente, se aventuram a apresentar um panorama do universo da música. A referência à música declinou de modo geral após 1960, embora se detecte uma ou outra exceção como em *Cultural Anthropology* (5ªed., 1994) de Sarna Nanda, que contém dez páginas sobre arte e quatro sobre a música mas, nestas últimas, apresenta-se um panorama organizado, embora breve, da música em vários continentes.

Em sua maioria, porém, estes livros-texto me passam a impressão de que os autores foram tímidos em relação à música. A profissão musical acadêmica projetou esta postura sobre o público leigo. Um entusiasmo maior prevalece em livros-texto estruturados como coletâneas e que incluem contribuições diretas de etnomusicólogos. Mencionei aqui as coletâneas de Peter Hammond, com um capítulo escrito por Norman Whitten; de Alan Dundes, com um escrito por Merriam; e de Goldschmiedt, com colaboração de Lomax. Há também a *Companion Encyclopedia of Anthropology* editada por Tim Ingold, com um extenso capítulo sobre a música e a dança escrito por Anthony Seeger. As coisas pareciam estar melhorando nos anos 1990.

Faço uma rápida exploração pelas estantes de meu escritório em busca de uma literatura extremamente difícil de ser encontrada — livros que os antropólogos escreveram uns para os outros, mas que, de algum modo, se tornaram referências para o conjunto de seu campo — confirma amplamente os padrões verificados nos livros-texto. Iniciemos pela história antiga: o livro *Anthropology* de E. B. Tylor (1896), escrito antes que a etnomusicologia se encontrasse sequer em sua infância, tem seis páginas sobre a música. É claro que a maior parte do terreno coberto consiste em música ocidental, mas há também algo sobre a música dos povos antigos e de "tribos rudes". Meio século mais tarde, porém, quando os etnomusicólogos já liam seus trabalhos em congressos de antropologia, pouco se havia progredido. O penetrante livro de H. G. Barnett, *Innovation: The basis of Cultural Change* (1953), refere-se à música apenas em passagem breve e interessante, o que deixa o leitor divagando sobre o porquê de a mesma linha de argumentação não ter sido levada adiante, uma vez que o autor obviamente constatou a utilidade e potencial quantitativo da música para a identificação de inovações e vários tipos de mudança. Os diversos trabalhos de Edward T. Hall — que, incidentalmente, são bastante lidos por etnomusicólogos e que, em alguns casos, quase clamam por ilustrações do comportamento musical — contêm algumas poucas menções à música. Em *Dance of Life*, Hall apresenta interessante matéria para reflexão, como, por exemplo, em comentários sobre a relação entre o ritmo musical e a percepção de tempo. No entanto, à exceção de uma frase sobre a música japonesa e duas outras sobre canções dos Navajo, o que ele discute é geralmente a música clássica do ocidente. Nos muitos textos de Julian Steward, incluindo *Theory*

of *Culture Change* (1955), não encontrei qualquer menção à música. Mesmo nos textos de Steward em que isso seria julgado obrigatório, como no volume 5 do *Handbook of South American Indians* (1949), dedicado à etnologia comparada da área, com seu extenso capítulo sobre “Atividades estéticas e recreacionais” (p. 411-558), não há qualquer palavra que remeta à música. Há, em contraste, uma seção extensa e sólida sobre as artes visuais, escrita por Kroeber, e páginas dedicadas aos jogos, em geral e de azar, estimulantes e narcóticos, religião e xamanismo — todos intimamente relacionados à música. Porém, para que sejamos mais compreensivos, precisamos nos perguntar se havia uma literatura primária ou secundária à qual Kroeber pudesse ter se remetido. Os livros *Culture Against Man* de Jules Henry, *The Evolution of Culture* de Leslie White e *The Primitive World and its Transformations* de Robert Redfield nada dizem a respeito da música. O mesmo se pode dizer de trabalhos mais recentes do mesmo tipo, como o de Richard Adams (1975) e o de Clifford Geertz (1973), e de trabalhos ainda mais recentes lidando com os conceitos de cultura e com etnografia.

Se é certo que diminuiu a representatividade da música nestas influentes obras de referência, o mesmo pode ser dito das histórias da antropologia. A primeira delas de que tenho notícia, a *History of Ethnological Theory* de Lowie (1937), traz duas páginas sobre música, predizendo (p. 255-56): “a musicologia comparada, entravada por técnicas inferiores até bem pouco tempo, elevou-se a um novo patamar através do registro fonográfico e promete produzir um impacto efetivo em alguns dos problemas centrais da etnologia”. No entanto, as histórias recentes mais importantes, escritas por Marvin Harris (1968), George Stocking Jr. (1968) e Murray J. Leaf (1979), nada falam a respeito da música.

Podem-se elaborar, assim, dois argumentos em direções opostas. Os primeiros antropólogos, em seu trabalho de campo, fizeram frequentemente gravações de música imaginando que essas poderiam ser estudadas por musicólogos que não tinham que fazer trabalho de campo, ou que não podiam fazê-lo. Parecia normal fazerem-se gravações e, então, incluir em livro um capítulo sobre a música e transcrições de canções feitas por um especialista. Vários dos trabalhos de Hornbostel e de Herzog apareceram em tais apêndices. Mas a noção de que a música era um campo que deveria ser deixado ao profissional não possui algo análogo em outras artes ou domínios.

UM DOS TRAÇOS DIAGNÓSTICOS MAIS IMPORTANTES DE QUALQUER CULTURA

Assim, na literatura antropológica, a música tem desempenhado um papel menor e, por certo tempo, em declínio; além disso, enquanto outros domínios eram ilustrados com dados provenientes da África, Ásia e sociedades nativas norte-americanas, os antropólogos se remeteram mais frequentemente à música do ocidente. Permitam-me sugerir que busquemos as explicações em três ou quatro direções principais.

Primeiramente, o declínio da referência à música coincide com o desenvolvimento da etnomusicologia como um campo distinto nos Estados Unidos, envolvendo um número substancial de pessoas, e cuja liderança era exercida principalmente por antropólogos. Não surpreende que as submissões de artigos etnomusicológicos a periódicos antropológicos diminuíssem à medida que os etnomusicólogos começaram a conceber periódicos especializados. Nesse ponto, os antropólogos podem ter dito uns aos outros “Ótimo”. Damos o impulso inicial aos etnomusicólogos, deixando-os publicar em nossos periódicos, mas agora eles possuem um terreno próprio e podem viver independentemente”. Isto pode explicar por que a etnomusicologia se afastou dos periódicos mais abrangentes, mas não o fato de ter se apartado do restante da cultura em obras de referência tematizando a teoria e a etnografia ou nos livros-texto.

Outra direção possível, um pouco mais relevante: em sua concepção ocidental, a música parece-me ter um papel que a remove do restante da cultura. Tal ambivalência é a razão de a música ser tão desejada quanto temida, e o músico ser simultaneamente querido e evitado. A música é um campo em que as regras básicas da sociedade não são necessariamente aplicáveis. O pianista virtuoso é como um mágico que faz algo incompreensivelmente difícil. Ao músico se permitem comportamentos, de modo geral, intoleráveis, possivelmente incluindo vestuário, penteados, comportamentos sexuais ou linguagem não-convencionais. Frequentemente, os músicos são estrangeiros ou membros de minorias. A música se torna temível.

Talvez pelo mesmo motivo, os músicos — especialmente no mundo acadêmico — tomaram a iniciativa de se distanciar, dizendo, de fato, “Vocês não

podem falar sobre música sem serem profissionais” — o que significa ser capaz de ler música, analisar formas e até mesmo atuar como intérprete. Sendo, em última análise, de origem remota, este conjunto de posturas produziu uma divisão profunda entre o discurso dos músicos e o discurso leigo. Não-músicos evitam falar analiticamente sobre a música por receio de crítica — um receio que não tem intensidade comensurável quando falam de arte e literatura. Os estudantes de antropologia norte-americanos frequentam sem problemas cursos antropológicos voltados ao estudo da arte e da literatura, assim como, nos anos 70, um número considerável de alunos do campo antropológico frequentaram cursos intitulados “Antropologia da Música”, após o que este número declinou paulatinamente, à medida que os estudantes diziam a si próprios “Eu não sou músico”. Os antropólogos na América do Norte e na Europa, como outros membros dessas culturas, aceitaram esta exclusão da música e a exclusividade dos músicos. No entanto, nos anos 90, esta tendência foi mais uma vez revertida, à medida que as universidades impuseram requisitos curriculares de “culturas estrangeiras” e abriram cursos de música de todo o mundo direcionados ao conjunto de estudantes de todas as áreas.

Como terceiro terreno potencial de investigação, já aludi acima à tendência de membros da sociedade ocidental (e, talvez, de outras também) a serem mais etnocêntricos acerca da música que em relação a outros domínios artísticos. Talvez isso não seja exclusivo da sociedade ocidental. Em seu brilhante livro *The Muslim Discovery of Europe*, o historiador do Oriente Médio Bernard Lewis escreveu (p. 162): “A música de uma cultura estranha é, ao que parece, de mais difícil assimilação do que sua arte. O interesse ocidental nas artes da Ásia e da África é muito maior que aquele na música destes continentes. Do mesmo modo, os muçulmanos apreciaram e mesmo reproduziram a arte ocidental muito antes de serem capazes de ouvir a música ocidental”. Apenas um pequeno número das milhares de pessoas que visitariam uma exposição de arte do Oriente Médio seria encontrado num concerto de música persa ou árabe. Os concertos de música indiana, coreana ou persa nos Estados Unidos têm plateias predominantemente indianas, coreanas e iranianas. Os norte-americanos que realmente ouvem música não-ocidental são em geral músicos na sociedade ocidental.

Tenho ouvido as seguintes reações críticas à música não-ocidental feitas por membros qualificados de minha própria sociedade: “Isto é música? Você não vai

dizer que gosta disto. Estas pessoas sabem o que estão fazendo? Isto é interessante porque, obviamente, é antigo. Sei que isto é, supostamente, a música de uma grande cultura, mas não aguento ouvi-la. Não é preciso saber muita música para compor algo assim. Não espanta ser tão estranha, não é sequer grafada.”. E, voltando-se para mim: “Você também pesquisa música *normal*?”.

Membros de certas sociedades não-ocidentais têm pensamentos semelhantes sobre a especificidade cultural de suas respectivas músicas. Eles também não podem entender como um norte-americano poderia desejar estudar música indiana, chinesa ou dos índios da planície central norte-americana. “Arrastei”, certa vez, um colega japonês aqui em Urbana, especializado tanto na música ocidental quanto na japonesa, até um concerto de música indiana. Cinco minutos depois, ele me sussurrou: “O que se pode aprender ouvindo este tipo de música?” No Oriente Médio, as pessoas poderiam ser tão intolerantes quanto os europeus. Um árabe, passando pela Alemanha na Idade Média, escreveu (cit. por Bernard Lewis, p. 262): “Nunca ouvi pior canto que o do povo de Schleswig. O que vem de suas gargantas é um ruído, como o latido de cães, mas ainda mais bestial”.

Chega a parecer-me que, seja qual for o motivo, existe uma relação especial entre uma sociedade e a linguagem musical particular à sua cultura. O emprego (ou falta de emprego) da música pelos antropólogos que não são etnomusicólogos pode ser, parcialmente, um resultado dessa relação. Ainda assim, os etnomusicólogos deveriam persuadir seus colegas das ciências sociais de que um leigo pode, sem esforço sobre-humano, aprender a falar competentemente, ainda que de modo não-especializado, sobre a música. Os antropólogos ainda não assimilaram suficientemente, voltando às palavras de Paul Bohanon, “ter sido comprovado que [a música] é um dos principais traços diagnósticos de qualquer cultura”.

REPRESENTANDO O OPRIMIDO

Em meus tempos de estudante, quando achava que Mozart e Beethoven estavam sempre espreitando sobre meus ombros enquanto eu analisava canções de sociedades nativas norte-americanas, cheguei à conclusão (certamente como muitos de meus colegas) de que a tarefa da etnomusicologia era falsificar generalizações, para contradizer aqueles que diziam coisas sobre as músicas do mundo que eram

clara e exclusivamente baseadas na música ocidental de concerto. Meu papel era dizer, em paráfrase do “não é assim no sul” (a famosa resposta individualíssima recomendada no *Gamesmanship*, de Steven Potter, que era capaz de pôr um ponto final em qualquer conversa nos anos 1960), que conceitos como harmonia latente, musicalidade, beleza na música e desenvolvimento direcional na história da música não eram universais, e que o mundo continha – em algum lugar – algo virtualmente inimaginável. Meu interesse estava direcionado – acho que ainda está – à incrível variedade de músicas do mundo, e muito menos ao que elas tinham em comum. Tornou-se meu trabalho representar, em festas estudantis e à mesa de jantar, as músicas que eram oprimidas pelas instituições musicais oficialmente reconhecidas [*musical establishment*].

À essa época, eu não fazia a conexão: esta música desprezada era a música das pessoas e dos povos que foram oprimidos pela sociedade ocidental e dentro da sociedade ocidental [sic]. A literatura antropológica sobre sociedades tribais não as apresentava como elas realmente viviam, mas observavam mais genericamente seus engenhosos sistemas de estruturas sociais e simbolismo. A literatura etnomusicológica dos anos 1950 e início dos anos 1960 não falava da condição das pessoas que produziam a música no século XX. As poucas exceções eram os marxistas assumidos, e eles em geral nos urgiam a abandonar a análise e ir para as barricadas.

Não obstante, passei a sentir (creio falar dos anos 1950) que, assim como os eternos valores da música – Bach e Mozart – espreitavam sobre meus ombros, outra presença se juntou a eles. Não um compositor ou um som, mas uma obrigação de representar uma síndrome de atitudes acerca da música que se rebelava contra as formas de sabedoria convencional: relativismo, igualitarismo, diversidade e um tipo de contemplação não-emocionada das músicas, como intrínseca e igualmente interessante, e igualmente bela. Senti que era meu ofício representar essas músicas oprimidas.

Não sei se minha experiência era excepcional, mas lendo certos colegas – Alan Merriam e George List vêm de pronto à mente – suspeito que outros a compartilhavam. Mas então (e agora quero dizer desde em torno de 1970) um novo grupo de estudiosos se somou e gradualmente veio a dominar a etnomusicologia. Diferentes vultos espreitavam sobre seus ombros, porque gradualmente mudou o

imperativo de se representar as músicas oprimidas para o de se representar as próprias pessoas através do estudo e legitimação de sua música, mas também através de ação política e serviço social. Crescentemente, etnomusicólogos sentiram que deviam – deviam muito – às pessoas com as quais trabalhavam, por o que eles tiveram o privilégio de aprender (algo com o que foram capazes de construir suas carreiras), mas também porque agora os diversos povos do mundo espreitavam por sobre seus ombros.

Uma tendência gradual, claro, e minha generalização será certamente confrontada por “não é assim no sul”. Mas várias atitudes convergiram. O desenvolvimento da “nova etnografia” e de estilos de observação participante no trabalho de campo, a tendência a realizar trabalho de campo muito mais meticulosamente que antes – estudando línguas, juntando-se a comunidades, tornando-se mais “estudante” que “pesquisador” – tudo isso trouxe um contato mais próximo sem precedentes, e a “opressão” podia estapear o rosto de alguém. Membros dos Peace Corps,¹⁰ engenheiros, professores de inglês e assistentes sociais – viram a importância e a atratividade da música, tiraram do estojo seus velhos violões para entreter moradores de aldeias sob sua atenção e, repentinamente, contemplaram uma carreira na música. Estudiosas mulheres vieram a desempenhar um papel crescente e ao menos eventualmente igual ao dos homens, e suas pesquisas frequentemente vieram a encarar de frente as desigualdades existentes nas sociedades que as hospedaram. Se os oprimidos eram iguais aos membros da elite, passemos em revista as músicas da elite e suas instituições com o arsenal analítico reservado aos de baixo. Os músicos de jazz ([Richard] Waterman deve ter sido o primeiro) – e logo os de rock, pop, country e de bandas de dança – buscando carreiras intelectuais em música, mas desprezando a música erudita elitista, viram na etnomusicologia uma disciplina simpática. Era o “não é assim no sul” traduzido como militância.

Esta geração levou muito mais a sério que a anterior a necessidade de representar não somente a música, mas as pessoas que a faziam; ajudar a música asiática, africana e latino-americana a recolher direitos autorais e fazer turnês e mostrar como os povos do mundo utilizavam a música para representar, mobilizar, expressar e protestar contra os problemas da pobreza, desigualdade e subjugação

¹⁰ NT: programa de ação voluntária criado pelo governo dos EUA em 1961.

colonialista. Longe de considerar sistemas musicais como estáticos, ou neles procurando componentes estáticos, esta geração mirou inicialmente a história do mundo contemporâneo em rápida movimentação, integrando seu domínio musical. E naturalmente, como grupo, seu interesse nas músicas de “elites” de sociedades não-ocidentais passou crescentemente a dividir espaço com o interesse nas músicas populares contemporâneas caracterizadas pela confluência de tradições e gêneros musicais como na música para cinema da Índia, no *rai*, no rock de sociedades nativas norte-americanas ou de aborígenes australianos, *isicathamya*, *arabesk* e todo o restante.

Se os etnomusicólogos do início deste século [XX] provinham tipicamente do mundo da música erudita – uma tendência ainda existente no início dos anos 1980 –, aqueles que vieram mais ao final dos anos 1980 e nos anos 1990 frequentemente vinham do mundo da música popular e, em grande medida, essa formação moldava seus valores musicais. Assim, podia-se gradualmente verificar professores seniores como Charles Keil, Thomas Turino, Christopher Waterman e Albrecht Schneider se apresentando em conjuntos de música popular por diversão e (usualmente modesto) pagamento.

Examinando a formação de meus próprios orientandos na Universidade de Illinois ao longo dos anos, vejo o grupo inicial – Stephen Blum (um pianista virtuoso), Daniel Neuman (estudante de violino por um longo período), Jihad Racy (intérprete de música clássica árabe), Philip Bohlman (também um pianista virtuoso), Doris Dyen (com formação em educação musical), Ron Riddle (um pianista atuante), Victoria Levine (pianista e cravista), Chris Goertzen (violonista clássico), Carol Babiracki (flautista), Richard Haefer (regente coral), Paula Savaglio (violinista profissional) – com ampla formação em e extenso comprometimento com as tradições clássicas. Havia exceções já no início, decerto, como Bob Witmer e Chris Waterman (ambos grandes baixistas de jazz), Ted Solis (guitarrista de jazz), Stephen Slawek (que, em seu percurso até o *sitar*, tocou muito rock). Posteriormente, nos anos 1980 e 1990, estudantes com experiência internacional frequentemente provinham de formação clássica – Alison Arnold, Fred Lau, Samuel Araújo, Peter Chang, Margaret Sarkisian, Alla Abramovich, Andrea Een. Interessantemente, Lau e Chjang foram dois que escreveram teses sobre temáticas chinesas, com somente uma ligeira competência pessoal, enquanto Een e Abramovich foram as únicas a

pesquisar assuntos explicitamente europeus. Mas a tendência tem sido claramente invertida, à medida que muitos alunos dos anos noventa – Melinda Russel, Larry Ward, Chris Scales, Joanna Bosse, Patricia Sandler, Greg Dietrich, Richard Wolff, Craig Macrae, Elizabeth Weis – eram músicos com ampla experiência no jazz ou na música popular, ou tinham envolvimento com tradições folclóricas e vernaculares norte-americanas ou não-ocidentais. E, em alguns casos, também continuamos a receber estudantes de tradições às vezes vistas como oprimidas na cultura da música erudita ocidental – composição de vanguarda, por exemplo, ou percussão. Claro, continuávamos a receber estudantes com formação clássica – como a flautista Theresa Allison e a trompetista LaDona Martin Frost. No conjunto, o escopo de formação musical de nosso alunado se expandiu ao longo dos anos.

Amigos, eu os classifiquei corretamente? Esqueci de alguém? (Com certeza, inintencionalmente eu o fiz e peço desculpas.) Mas também devo mencionar isso: Enquanto os estudantes dos anos sessenta e setenta procuravam desistir da performance – ou o faziam em paralelo ou mesmo em segredo –, por volta dos anos 1990 havia poucos em nosso departamento que não participassem dos conjuntos departamentais e aqueles que não o faziam, de algum modo, faziam uso de sua formação e interesses musicais entre a comunidade em sentido mais amplo. Virando suas cabeças para ver quem espreitava por sobre seus ombros, pressinto que eles viam Miles Davis, Umm Kulthum e Madonna, e também Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu e Arjun Appadurai. Mas Bach e Mozart, é verdade, podem ter ficado cada vez mais esmaecidos.

REFERÊNCIAS CITADAS

ADAMS, Richard. *Energy and Structure: A Theory of Social Power*. Austin, TX: University of Texas Press, 1975.

BECKER, Judith. “Is Western Art Music Superior”? *Musical Quarterly*, n. 72, p. 341-59, 1986.

BOCK, Philip. *Modern Cultural Anthropology*. Nova York: Knopf, 1969.

BOHANON, Paul. *Social Anthropology*. Nova York: Holt, Rinehart, 1963.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Culture*. Nova York: Basic Books, 1973.

HARRIS, Marvin. *The Rise of Anthropological Theory*. Nova York: Crowell, 1968.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LEAF, Murray. J. *Man, Mind, and Science: A History of Anthropology*. Nova York: Columbia University Press, 1979.

LEWIS, Bernard. *The Muslim Discovery of Europe*. New York: Norton, 1982.

LEWIS, Oscar. Manly-Hearted Women among the Northern Piegan. *American Anthropologist*, n. 43, p. 173-87, 1941.

LOWIE, Robert. *Primitive Society*. Nova York: Liveright, 1947.

_____. *History of Ethnological Theory*. Nova York: Rinehart, 1937.

MCALLESTER, David P. *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum Papers, vol. 41, no. 3, 1954.

NADEL, S. (Siegfried) F. The Origins of Music. *Musical Quarterly*, n.16, p. 531-46, 1930.

_____. *The Foundations of Social Anthropology*. Londres: Cohen and West, 1951.

NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

POTTER, Stephen. *Gamesmanship: The Theory and Practice of Gamesmanship*. Nova York: Bantam Books, 1965.

SACHS, Curt. *Geist und Werden der Musinstrumente*. Berlim: J. Bard, 1929.

SCHNEIDER, Albrecht. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976.

SEETHA. S. *Tanjore as a Seat of Music*. Madras: University of Madras, 1981.

STEWART, Julian, ed. *Handbook of South American Indians*, vol. 5. *Comparative Ethnology of South American Indians*. Washington: Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, 1949.

STOCKING JR., George. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

STUMPF, Carl. Lieder der Bellakula Indianer. *Viertjahrschrift für Musikwissenschaft*, n. 2, p. 405-426, 1888.

AS BANDAS CIVIS EM PORTUGAL: um olhar multifocalizado sobre espaços de atravessamento

Maria do Rosário Pestana

Universidade de Aveiro

Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança

rosariopestana@ua.pt

Resumo: Este artigo dá a conhecer resultados de um projeto de investigação sobre as bandas civis em Portugal desenvolvido na Universidade de Aveiro. Tivemos como objetivos principais indagar as coordenadas que referenciam o espaço relacional das bandas civis e perceber como a prática de música, os conhecimentos específicos da performance musical e as competências musicais habilitam os músicos a agir, a transformar ou a atravessar outros espaços. Para isso, desenvolvemos trabalho de campo, levantamos bibliografia e arquivos. O olhar multifocalizado foi a estratégia que encontramos para responder a desafios de um terreno de análise em transformação e entrecruzado com outros. De entre os enfoques explorados no projeto, destaco neste artigo aqueles que dirigimos aos nódulos que, na nossa ótica, delimitam a variância do espaço das bandas civis: (i) as *escalas* de agrupação humana (transnacional, nacional, local); (ii) as *posições* que ocupam em diferentes tempos históricos e contextos sociais (em relação ao militarismo, à emergência do espaço público, ao associativismo, à ação civilizadora operada pelas elites, à festa local do calendário litúrgico, às políticas culturais, às escolas de música, entre outros), (iii) as *redes* de cooperação de que fazem parte (destaco algumas malhas dessa rede, como as que foram tecidas com a indústria de construção de instrumentos, as casas editoras de música, a imprensa periódica, a cooperação de portugueses emigrados nos continentes americano e europeu ou, inclusive, a cooperação entre músicos, maestros e compositores no seio da própria banda).

Palavras chave: banda civil (de música, filarmónica); música e local; música e migração; música, relacionalidade e espaços de devir.

THE CIVIC BANDS OF PORTUGAL: a multifocal look at crossover spaces

Abstract: This article presents the results of a research project on civil bands in Portugal developed at the University of Aveiro. Our main objectives were to investigate the coordinates that reference the relational space of civil bands and understand how the practice of music, specific knowledge of musical performance, and musical skills enable musicians to act, transform or cross over into other spaces. For this, we carried out field work, constructed a bibliography and investigated archives. The multi-focused look was the strategy we found to respond to the challenges of a field of analysis that is changing and intertwined with others. Among the approaches explored in the project, I highlight in this article those that address the nodes that, in our view, delimit the arenas of variance of civil bands: (i) the scales of human grouping (transnational, national, local); (ii) the positions they occupy in different historical times and social contexts (in relation to militarism, the emergence of public space, associativism, the civilizing action operated by elites, the local festival of the liturgical calendar, cultural policies, schools of music, among others), (iii) the networks of cooperation of which they are part (I highlight some interconnections in this network, such as those that emerge with the instrument construction industry, the music publishing houses, the periodical press, the cooperation of Portuguese immigrants in the American and European continents or, even, the cooperation between musicians, conductors and composers within the band itself).

Keywords: civil band (music, philharmonic); music and place; music and migration; music, relationality and spaces of becoming.

A par do *orfeão* que desejaríamos ver implantado, há uma tradição nacional que conviria aperfeiçoar e conservar [...] É a filarmónica, esse passatempo de todas as povoações portuguesas, que nas festas de igreja se transforma em orquestra, e se tem desenvolvido espontaneamente como um fruto da iniciativa popular, estimulada por esses concursos a que o povo chama *desafios* (Ramos, 1892, xxviii).

Nesta curta síntese, o crítico de arte Manuel Ramos elucida-nos sobre a consolidação e ampla distribuição geográfica das bandas filarmónicas¹ em Portugal, uma prática musical que associou às camadas populares, ao lazer e às festas religiosas. As palavras de Manuel Ramos dizem respeito ao final do século XIX, mas facilmente poderiam ser transpostas para referir qualquer outro período temporal da atividade das filarmónicas em Portugal, até aos dias de hoje. Esta persistência de traços comuns assegurou que as bandas filarmónicas, hoje comumente designadas bandas civis, bandas de música, bandas comunitárias, ou bandas de instrumentos de sopro, se constituíssem em Portugal, e nas rotas da migração portuguesa, como um mundo da música claramente identificado como sendo idiossincrático, apesar das muitas transformações que acolheu ao longo do tempo².

A noção “mundo da música”, no sentido de uma rede de cooperação de diferentes atores e de interações concretas, é devedora a Howard Becker. No projeto MPart³ começamos por pensar nas bandas filarmónicas enquanto uma rede de

¹ Foi mantida a ortografia portuguesa para termos nativos.

² Num estudo sobre os coros comunitários, Karen Ahlquist sublinhou o facto de, independentemente da geografia, práticas corais partilharem um conjunto de comportamentos, códigos e valores que permitem externa e internamente serem identificadas como uma realidade idiossincrática (Ahlquist 2006, 3). Nesse plano transnacional, a prática bandística evidenciava também um conjunto comum de comportamentos, códigos e valores.

³ Este trabalho insere-se no projeto MPart-Música participada, intitulado “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020 - e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref^a FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014). Reunimos investigadores de diferentes áreas disciplinares, desde a etnomusicologia, musicologia, estudos em performance, performance, sociologia, às ciências da informação e comunicação: Ana Gaipo, Ana Margarida Cardoso, André Granjo, Antonio Seixas de Oliveira, Bruno Madureira, Daniel Rodrigues, Dulce Simões, Hélder Caixinha, Hugo Teixeira, Joana Ferreira, Katherine Brucher, Luís Cardoso, Luís Carvalho, Manuel Deniz Silva, Maria João Lima, Maria do Rosário Pestana, Miguel Moniz, Pedro Marquês de Sousa, Pedro Ralo, Rui Bessa e Teresa Gentil. Alguns dos nossos investigadores iniciaram a sua aprendizagem musical em bandas filarmónicas e continuam a manter uma atividade musical nesse contexto. A esta equipa de investigadores de diferentes universidades, juntamos músicos filarmónicos, aposentados das suas atividades laborais, que vinham a desenvolver pesquisas e inclusive a coordenar edições de e sobre música para banda. De entre os músicos-investigadores aposentados que participaram no projeto, destaco Silas Granjo e Rodolfo Campos. Com um conhecimento especializado, e sustentado numa ampla prática performativa, estes músicos foram convidados a participar no projeto como investigadores contratados, pagos pelo seu trabalho, tendo participado na revisão de documentos alocados na nossa base de dados, na transcrição de

práticas e de cooperação de diferentes atores geradora de consistência interna, na aceção de Becker. Interpretamos essa noção com outras. Primeiro com a noção *pathways* proposta por Ruth Finnegan (2007) a qual rompe com a suposta unicidade desse “mundo” a favor da percepção dos inúmeros caminhos que o atravessam. Depois, inspirados na geocrítica, em particular nos contributos de Whestphal (2000), substituímos a noção de mundo da música pela noção de espaço, um espaço entre-espaços, ou, dizendo de outra maneira, um espaço humano de atravessamento de e para outros espaços, numa *praxis* simultaneamente reprodutora e transformadora. Este enquadramento permitiu-nos olhar para processos musicais de resiliência ou de vulnerabilidade face a fatores externos como a normalização da afinação (A=440 Hz), a progressiva profissionalização dos músicos ou o impacto da crescente “sociedade do espetáculo”, na aceção de Guy Debord, nos consumos e práticas musicais.

Tal como noutras geografias, a tradição a que se refere Manuel Ramos na citação que abre este artigo foi moldada por interações entre fluxos transnacionais e dinâmicas locais (REILY e BRUCHER, 2013). De fato, se num plano transnacional as bandas civis possuem ou revelam características e comportamentos comuns que imediatamente nos impelem a reconhecê-las como tal, independentemente da geografia onde se fazem ouvir, é no seio das comunidades locais e pela mão dos músicos individuais que são agidas, pensadas e sentidas diferenciadamente. Foi nesta perspetiva – de um espaço das bandas civis ambivalente, simultaneamente transnacional e nacional, resiliente e vulnerável, translocal e local, reprodutor e transformador, territorial e transterritorial – que desenvolvemos, na Universidade de Aveiro, o projeto de investigação “‘A nossa música, o nosso mundo’: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)”.

Exploramos estas abordagens atentos também à ambivalência das manifestações estéticas e simbólicas e segundo dois enfoques principais: por um lado, na rede de interações internas ao espaço das bandas civis, na pluralidade de ações coletivas e atores que cooperam no fazer da música, nas escalas local, nacional e transnacional (esta última no contexto da migração portuguesa); por outro lado, nas interações externas com outros domínios da música e formas de produção

manuscritos e na edição crítica de composições para banda. Esta partilha horizontal e dialogante de experiências e conhecimentos entre investigadores académicos e não académicos e músicos foi uma estratégia desenhada na elaboração do projeto, no âmbito de uma metodologia assente em práticas de pesquisas partilhadas, em desenvolvimento no Instituto de Etnomusicologia, na Universidade de Aveiro, sob a coordenação de Susana Sardo (SARDO, 2019).

cultural dominantes que regularam e(ou) exerceram impacto na definição dos valores, comportamentos e códigos que informam a prática musical em estudo. No primeiro enfoque enquadrámos estudos de caso de bandas civis no local das suas comunidades, a redação de biografias de músicos que se moveram por diferentes localidades e a análise de eventos que exigiram a cooperação de músicos de diferentes localidades e bandas. No segundo enfoque analisamos políticas culturais, modelos de ensino, a mediação das indústrias discográfica e de construção de instrumentos, da imprensa local e especializada.

Tínhamos como principais objetivos indagar as coordenadas que referenciam o espaço relacional das bandas civis e perceber como a prática de música, os conhecimentos específicos da performance musical e as competências musicais habilitam os músicos a agir, a transformar ou a atravessar outros espaços.

RITUAIS CÍVICOS TRANSNACIONAIS: OPORTUNIDADES DE PARTICIPAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO NACIONAL

As bandas civis, comumente designadas “bandas filarmónicas”, ou simplesmente “filarmónicas”, apresentam muitas semelhanças com as suas congéneres europeias (*harmonies, bandas de viento, wind bands, etc.*) (ver REILY e BRUCHER, 2013; VINCENT, MÉON e PIERRU, 2013; HERBERT, 2020). Em Portugal, estes grupos de instrumentistas de sopro e percussão, nos quais há mais do que um músico para cada instrumento, são frequentemente constituídas por flautas, oboés, clarinetes, saxofones, fagotes, trompetes, trombones, eufónios, tubas e percussão, sendo esta última cada vez mais diversificada, de modo a corresponder às exigências de obras contemporâneas⁴. Os grupos apresentam-se com uniforme próprio, frequentemente com insígnias e chapéu, inspirado em fardas militares, têm entre cerca de 20 a 80 elementos e são dirigidos por um maestro que, em palco, se coloca de frente para os músicos e, em marcha, na rua, ao seu lado. Os músicos instrumentistas não têm na banda civil a sua principal profissão, nem a fonte de principais recursos económicos, apesar de no século XXI haver um número crescente de músicos com formação especializada em música.

⁴ No século XXI, a ausência de oboés, fagotes e clarinetes baixo em algumas bandas, deve-se, segundo André Granjo, a fatores de ordem económica e pedagógica e não a uma tradição bandística que excluiria estes instrumentos, argumentando o autor que na literatura histórica esses instrumentos são referidos (GRANJO, 2020).

As bandas civis emergiram em Portugal num contexto onde, segundo André Granjo, confluíram os ideais do liberalismo, a disseminação do modelo de organização social designado Filarmónica, o desenvolvimento tecnológico e industrial que tornou acessíveis economicamente e tecnicamente os instrumentos musicais de sopro, a institucionalização das bandas militares, o interesse da igreja por estes agrupamentos musicais nas suas celebrações e festas decorrente da redução dos seus recursos imposta pelo estado liberal, e o alastramento às classes populares da vivência do tempo de lazer (GRANJO, 2017), proporcionada pela progressiva conquista de direitos laborais. Nesses anos, as bandas civis não possuíam escolas de música, no sentido em que as entendemos hoje, tendo beneficiado da formação de jovens músicos dada em asilos e outras instituições de acolhimento de crianças e jovens rapazes. A título de exemplo, refiro o Asilo da Ordem do Terço em cuja banda dirigida por César Augusto Pereira das Neves foi formada grande parte dos músicos que viriam a integrar a Banda dos Bombeiros Voluntários Portuenses, no início do século XX (PESTANA, 2010). Em muitas destas instituições de acolhimento, em finais da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, os menores foram instruídos na aprendizagem de um ofício e de um instrumento musical. Estas instituições, de modo invisível, asseguraram a formação de músicos que mais tarde vieram a integrar bandas filarmónicas, inclusive como maestros.⁵

Em Portugal, as bandas civis nasceram também das oportunidades de participação na vida social pública local geradas pelo associativismo musical de cariz não profissional, desde cerca de 1830 (ESPOSITO, 2016) movimento esse que, nas décadas seguintes, alastrou das elites às camadas populares e dos centros urbanos às periferias (PESTANA, 2015). No início do século XX, esse movimento era já patente, como revela o levantamento efetuado pelo pianista Ernesto Maia a pedido de Miguel Ângelo Lambertini:

Filarmónicas temos [na cidade do Porto] as dos asilos: Oficina de S. José, Asilo Profissional do Terço, Asilo do Barão de Nova Cintra – de rapazes. Dos operários da fábrica de instrumentos musicais de Custódio Cardoso Pereira e Castanheira. De Bombeiros Municipais e Voluntários – compostas de operários. Nas cercanias do Porto, por assim dizer, em cada aldeia importante há filarmónicas compostas de operários de classes de construção civil, devidamente uniformizadas, mas de restrito saber artístico (Carta de Ernesto Maia para Lambertini, 19-10-1904).

⁵ No âmbito do projeto “A nossa música, o nosso músico”, temos ainda em curso uma investigação nessas instituições e no acervo do Sindicato Nacional dos Músicos, com vista à identificação de maestros de bandas civis.

Assim como noutros países europeus (ver BOTSTEIN, 1992), em Portugal o associativismo musical não profissional foi organizado segundo três tipos principais: as associações de instrumentistas, as sociedades corais e as associações que patrocinaram concertos. As bandas civis pertencem ao primeiro tipo. Ao longo do século XIX e XX, as associações de instrumentistas comumente designadas filarmónicas ou bandas partilharam o culto do lazer e uma atividade performativa pública assente na regular preparação coletiva. Nas diferentes localidades onde foi estabelecido este corpo fixo de músicos a apresentação regular definiu uma vida pública com rotinas, rituais e temporalidades “quer em concertos nos coretos dos jardins e praças públicas, quer em procissões religiosas e desfiles cívicos pelas ruas” (NERY, c.1988, 8). Em 1880, o movimento filarmónico nascido na sociedade civil e protagonizado por músicos amadores já se estendera das principais cidades e vilas a todo o país⁶ (Sousa, 2017), na maior parte dos casos sem um suporte associativo formalizado. A expansão das bandas civis, a ampla aceitação que colheu por parte de diferentes sectores da sociedade pode explicar-se pelo culto do militarismo e das ideias de ordem que veicula, pelo poder aglutinador do seu som pujante e concertado (ver REILY, 2020), mas também pela capacidade de fazer soar harmoniosamente numa mesma performance referentes a músicas de espaços díspares: referentes nacionais (a partir de temas da música de matriz rural de Portugal), referentes universais (representados por uma linhagem de compositores da música clássica “ocidental”) e referentes de entretenimento (tocando músicas disseminadas pelas indústrias do cinema, do disco, do espetáculo).

RESILIENTE E(OU) VULNERÁVEL: INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUNDO DAS BANDAS CIVIS (AGRUPAMENTOS E INSTRUMENTOS MUSICAIS)

Ao contrário de outros agrupamentos musicais não profissionais, como por exemplo, os coros amadores, as bandas civis tenderam a manter um número total relativamente regular, ao longo de décadas. Apesar de, no período em análise, terem sido extintas e fundadas inúmeras bandas, o número total permaneceu relativamente estável. Se compararmos o número de bandas recenseadas em 2017-18 com o número de bandas recenseadas anteriormente, constatamos uma regularidade surpreendente: segundo Pedro Marquês de Sousa fundaram-se 625 bandas em Portugal até 1910 (SOUSA, 2017, 23); Pedro de Freitas identificou 735

⁶ Luiz Palmeirim sustenta que em 1881, só no distrito de Lisboa, havia 110 bandas filarmónicas (Palmeirim, 1883).

bandas em 1940 (FREITAS, 1942 cit. in SOUSA, 2017, 26); em 1971, no âmbito de um inquérito às bandas civis realizado pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo, por solicitação da Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio foram enviados 614 inquéritos a bandas civis (MADUREIRA, 2020, 157). Já no interior de cada uma das bandas estudadas no âmbito do projeto observaram-se transformações que essa análise quantitativa oculta. Por exemplo, após ter sido excomungada pelo bispo de Viseu⁷, a Filarmónica de Castendo que havia sido fundada ainda na primeira metade do século XIX, foi convertida na Banda Distrital da Legião Portuguesa de Viseu⁸, entre 1937 e 1956, sob a direção do músico de formação militar Manuel de Almeida Campos (1890-1956), regressando os músicos e os instrumentos, depois dessa data, ao modelo filarmónico, agora sob a designação de Banda Musical e Recreativa de Penalva do Castelo (PESTANA, 2010).

Se o número total de bandas se manteve estável, o número de músicos filarmónicos aumentou significativamente, mas apenas a partir do terceiro quartel do século XX. Os coretos edificadas nos jardins e praças de quase todas as vilas e cidades no século XIX e início do século XX tinham capacidade de albergar cerca de 30 músicos. No final dos anos 1960, os coretos ainda eram palco de bandas tanto em Portugal continental como insular. Após a análise comparativa de fotografias, Bruno Madureira constatou que no terceiro quartel do século XX o número de músicos variou numa “dimensão humana média entre vinte e quarenta elementos” (Madureira, 2020, 106). Nas décadas seguintes, o número de elementos de algumas bandas aumentou significativamente. Um inquérito realizado no início do século XXI por André Granjo às bandas da região centro de Portugal revela que esse número oscilava entre 25 e 80 elementos (GRANJO, 2020). André Granjo sustenta ainda que no século XXI, no arquipélago dos Açores a média é de menos de 25 músicos por banda, enquanto que nas regiões centro e norte de Portugal continental é de 42 e 60 músicos, respetivamente (GRANJO, 2020).

⁷ Nestes anos, a excomunhão foi um exercício de poder aplicado pelas dioceses no controle das representações das bandas filarmónicas. São inúmeros os exemplos. A excomunhão da Filarmónica de Castendo deveu-se ao facto de esta ter tocado durante as cerimónias fúnebres de um músico da banda que se havia suicidado.

⁸ A Legião Portuguesa foi uma organização miliciana aglutinadora dos elementos mais radicais da direita portuguesa que esteve em atividade entre 1936 e 1974 (Rodrigues 1996, 510). Sob coordenação dos ministérios do Interior e da Guerra de um governo autocrático sob a liderança do ditador António Salazar, a Legião Portuguesa apropriou-se temporariamente de bandas inativas para criar as suas próprias representações musicais. Outro exemplo pode ser dado com a Filarmónica 1^o de Maio de Pinhel. Inativa em 1940, foi apropriada até 1946 pela Legião Portuguesa desse distrito.

Estes músicos distribuíram-se por instrumentos que, por razões externas, sofreram variações ao longo do tempo, obrigando as bandas a esforços financeiros para os quais nem sempre estavam habilitadas:

Competition between different manufactures of wind instruments, anxious to make their own inventions prevail and to prevent conflicts of patents, casts an enormous amount of instability in the instrumental setting of bands, an instability that would start to dissipate over the first decades of the twentieth century. Entire families of instruments, such as the sarrusophones, the ophicleides, keyed bugles, the helicons, among others, that were a part of bands in different decades of the nineteenth century, started being abandoned and their function was occupied by saxophones, sax-horns, euphoniums, tubas, etc., by virtue of being more advanced and refined instruments and in some cases better suited for open air music practice. [...] Almost all of the musical instruments' factories sold, or sometimes offered, instrument methods in order to spread their newest inventions. This massification of "users' manuals" is also a product of the industrial revolution and its positivistic attitude (GRANJO, 2020).

A alteração no diapasão, da "afinação brilhante" de A=452,5 Hz para a "afinação normal" de A=440 Hz, uma "norma" externa ao espaço das bandas civis, obrigou a uma reformulação de todo o instrumental das bandas e a um consequente esforço financeiro na aquisição desses novos instrumentos. As duas afinações mantiveram-se em vigor até aos anos 1990, data a partir da qual vigorou a "afinação normal" (MADUREIRA, 2020).

TRANSLOCAL E LOCAL: UMA REDE DE COOPERAÇÃO

A capacidade de resiliência a exigências externas, referida atrás, esteve relacionada com o apoio dado por diferentes poderes e redes econômicas, os quais envolveram fábricas de construção de instrumentos, os municípios, a imprensa periódica, pessoas singulares, entidades governamentais e não governamentais.

Em Portugal, a primeira fábrica de produção industrial de instrumentos musicais, a Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos - Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, foi fundada na cidade do Porto, em 1861. A qualidade dos instrumentos justificou que ganhasse sucessivos prêmios em feiras nacionais e internacionais, prêmios esses atribuídos nas seguintes cidades: medalhas de bronze em Paris em 1878 e em 1889; medalha de prata também em Paris, em 1900; medalha de ouro no Rio de Janeiro em 1879, em Lisboa em 1888 e 1893, em Antuérpia em 1894, no Porto em 1897 e 1902 e nos Açores em 1901 (GRANJO, 2020). Em 1898, segundo André Granjo, um empregado da Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos Custódio Cardoso Pereira & Castanheira criou a Fábrica a Vapor de Instrumentos Músicos – Francisco Guimarães, F.^o e C.^a em 1898.

Ambas as fábricas encerraram no início da segunda metade do século XX, tendo-se transformado em lojas de venda de partituras⁹.

A imprensa musical periódica é uma das facetas da esfera pública oitocentista em Portugal que teve um papel informativo e formativo dos seus leitores e contribuiu para a construção de uma comunidade de leitores em torno do assunto “música” (ARTIAGA, em preparação)¹⁰. Os múltiplos escritos e verbalizações sobre música em periódicos como *Amphiom* ou *A Arte Musical* tiveram um papel informativo e formativo dos leitores, com impacto na mediação e modelagem do fazer musical e na formação da escuta, tal como aconteceu noutros países (ver BOTSTEIN, 2009). Nestas publicações periódicas, o assunto banda filarmónica foi subsidiário das bandas militares. A autonomização do mundo das bandas civis deu-se graças à publicação de periódicos especializados em música para esta organização musical, os quais divulgaram obras de autores portugueses e espanhóis. Refiro-me às publicações com tiragens quinzenárias intituladas *O Philarmonico Portuguez*, *O Filarmonico* e *Quinzenário Musical*.

O Philarmonico Portuguez foi publicado entre 1898 e 1910, tendo disseminado composições originais escritas para banda pelo seu diretor - António Ribeiro do Couto - e por outros compositores portugueses e espanhóis, de entre os quais destaco a compositora Maria R. C. Silva que viu publicadas mazurcas, valsas e polcas, num total de 22 composições. *O Filarmonico*, foi publicado pelo compositor e maestro João Pereira Mineiro entre 1909 e 1950, tendo divulgado grande parte da sua obra para banda civil, além de composições de outros autores. Relativamente ao *Quinzenário Musical*, publicado pela da Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, conhecem-se seis números, todos eles com partituras de João Carlos de Sousa Morais.

Além das publicações periódicas, devo referir às edições musicais da etiqueta *Ao Repertório Económico* que na década de 1930 divulgaram composições de músicos filarmónicos como João Pereira Mineiro e Manuel Ribeiro. Está ainda a ser desenvolvido pela investigadora Maria João Albuquerque um estudo do mercado da edição de partituras para banda, nos séculos XIX e XX. Todavia, podemos já

⁹ No âmbito do projeto “A nossa música” foi elaborado um protocolo com os herdeiros com vista ao estudo do enorme acervo que detêm de instrumentos, correspondência com bandas civis e militares e registos de encomenda e compra de instrumentos de sopro e de partituras. Esta investigação vai iniciar-se em 2022.

¹⁰ Agradeço a Maria José Artiaga as referências bibliográficas que facultou bem como a generosa cedência para consulta do texto, ainda inédito, “A Arte Musical na transição do séc. XIX para o século XX”.

perceber alguma da complexidade da atividade editorial e de comercialização de partituras através do estudo realizado pelo investigador Rui Marques sobre a Casa Olímpio Medina. Esta loja, fundada na cidade de Coimbra em 1936, foi um centro artesanal de produção de partituras para bandas civis e outras constituições amadoras, com distribuição em toda a região centro de Portugal em meados do século XX (MARQUES, 2019). Segundo Rui Marques, a Olímpio Medina contratara o músico militar Sílvio Pleno para fazer arranjos para banda civil e outras constituições musicais amadoras, nomeadamente as que estavam em voga no cinema e na indústria discográfica. Um grupo de 12 copistas, todos eles músicos e ex-músicos da banda militar do Regimento de Infantaria 12, trabalhava na reprodução desses arranjos. Através de correspondência postal, a casa Olímpio Medina estabeleceu uma rede de clientes no âmbito da qual fez circular os seus catálogos.

Também a imprensa periódica local, de âmbito generalista, cooperou com regularidade na divulgação dos eventos musicais tendo colocado o seu poder ao serviço das bandas, ao distinguir e nomear os seus agentes e atos. Foi em grande medida através da imprensa local que percebemos a relação funcional histórica das bandas com as autoridades e os poderes locais: os donos de empresas fabris ou proprietários abastados, elites políticas, os municípios e as paróquias. Empresas como a Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre mantiveram as suas bandas. Fundada em 1826 e constituída por operários da fábrica, a banda manteve-se em atividade até meados dos anos 1960. Na exposição coordenada pelo investigador André Rocha no Museu da Vista Alegre, em 2019, foi discutida a ação moralizadora das condutas dos operários operada por esta banda fabril - revelando que também em Portugal, como noutras geografias, as bandas fabris desempenharam uma ação civilizadora das classes populares (HERBERT, 2018) - e foi dado a conhecer o estatuto desses operários-músicos, assim como as suas obrigações para com a banda e a fábrica.

Foi ainda através da imprensa periódica local que percebemos a extensão da cooperação dos emigrantes no apoio às bandas. O estudo realizado por Ana Margarida Cardoso no concelho de Mangualde revela que os donativos dos emigrantes às bandas das suas localidades acompanharam todo o século XX, tendo sido fundamentais para a sua sobrevivência (CARDOSO, 2019). A cooperação dos emigrantes na manutenção das “suas” bandas traduziu-se ao longo do tempo na oferta de instrumentos e valor pecuniário, mas não só. Por exemplo, em 2019, a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Rosais, S. Jorge, foi patrocinada por Rosa

Maria Bettencourt¹¹, uma ex-emigrante no Canadá, para dar cumprimento a uma promessa que havia feito. Como a banda da Sociedade Filarmónica União Rosalense se encontrava inativa há um ano, João Cunha¹², um emigrante nos EUA que nos anos anteriores tinha colaborado no financiado de obras na sede e na aquisição de instrumentos musicais, mobilizou músicos para a sua reativação e participação na festa. Milton Reis¹³, outro rosalense emigrado há 50 anos nos EUA, também veio reforçar a banda. A mobilização na reativação da banda estende-se aos que, como Leonel Santos¹⁴, permanecendo nos Açores, migraram para outras ilhas. Em 2019, este esforço conjugado dos migrantes foi bem-sucedido, conseguindo reunir cerca de 20 elementos para tocar na festa com a farda da Sociedade Filarmónica União Rosalense (PESTANA, 2020).

A relação das bandas civis com os municípios teve dois períodos áureos: o primeiro, até à primeira grande guerra, com as bandas a participarem em todos os atos cívicos locais; o segundo, após a reinstauração da democracia em Portugal, em 1974, quando a administração local assumiu um papel ativo no financiamento público da cultura, passando a enquadrar nas suas políticas a atividade das bandas civis, graças a dotações crescentes do orçamento de estado. A relação com as paróquias acompanhou toda a história das bandas em Portugal, tendo tido, os próprios párocos, um papel relevante fosse na sua constituição e direção artística,

¹¹ Rosa Maria Bettencourt trabalhou durante 20 anos no Canadá, aposentou-se e regressou a Rosais em 2018: “resolvi voltar porque a saudade matou” (entr. 2019). A doença do marido e do filho levaram-na a fazer a promessa de organizar uma festa à Nossa Senhora do Rosário. Tem dois filhos a residir no Canadá e dois a residir em Rosais. Divide-se entre Rosais (cinco meses por ano) e o Canadá (7 meses).

¹² João Cunha iniciou a sua aprendizagem de tuba com 10 anos, na Sociedade Filarmónica União Rosalense. Quando em 1976 emigrou com os pais para a Califórnia (EUA) integrou a Banda da Nova Aliança, fundada pelo seu irmão Jorge Sequeira. Os seus filhos tocam na Portuguese Band of San José, uma banda também formada pelo seu irmão. Juntamente com outros emigrantes de Rosais organizou nos EUA jantares de angariação de fundos para a Sociedade Filarmónica União Rosalense. Em 2017, trouxe 11 instrumentos doados pelos conterrâneos emigrados e mobiliário para a sede da filarmónica. Residente em Gilroy, Califórnia, aposentou-se, depois de 30 anos a trabalhar na construção civil, passando em Rosais estadas de dois a três meses, de dois em dois anos.

¹³ Milton Reis iniciou a aprendizagem musical na Sociedade Filarmónica União Rosalense, em 1961, da qual o seu pai tinha sido um dos músicos fundadores. Emigrou em 1969 para a Costa Leste dos EUA, onde tocou na Filarmónica de Nossa Senhora do Rosário de Providence. Em 1977, deslocou-se para a Califórnia, para San Joaquin Valley. As filhas aprenderam instrumentos de sopro na banda da escola e em 1989 entraram juntamente com ele para a banda portuguesa local, fundada em 1975 e dirigida há 44 anos por Francisco Silva, um “mestre” natural da ilha do Pico. Durante estes 50 anos, visitou Rosais sete vezes e em três dessas visitas integrou a filarmónica.

¹⁴ Leonel Soares é natural de Rosais e vive em Angra do Heorismo, ilha Terceira, há 30 anos. Filho de um dos músicos fundadores da Sociedade Filarmónica União Rosalense (1936), entrou para a banda aos seis anos, em 1954. Na Terceira toca na Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio dos Artistas de Angra e na Filarmónica da Vila Nova, também de Angra. Anualmente, regressa à sua ilha para as festas de Nossa Senhora do Rosário, sendo integrado na banda local.

ou no apoio a determinadas figuras locais responsáveis pela organização de bandas, como revela o estudo de Bruno Madureira¹⁵ (MADUREIRA, 2020). Essa relação alcança plena expressão nas festividades religiosas, um contexto determinante para a sobrevivência da maior parte das bandas.

Durante os últimos anos do regime do Estado Novo e de modo sistemático depois de 1974, em democracia, as bandas tiveram o apoio de instituições estatais como a FNAT/INATEL, a Secretaria de Estado da Cultura/Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, e privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian (MADUREIRA, 2014). Esta cooperação traduziu-se na doação e(ou) empréstimo de instrumentos musicais, na oferta de formação intensiva em workshops e cursos de verão dirigida a maestros e músicos, na organização de eventos reguladores da atividade das bandas civis, tais como concursos, encontros, intercâmbios e colóquios¹⁶. Este investimento nas bandas aumentou a proficiência musical dos músicos, diversificou o repertório musical e estimulou a performance em concerto, a qual exige uma interpretação musical destinada a uma escuta atenta à articulação do som, à afinação, à sincronia. Depois da integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia o associativismo e federalismo ganharam uma crescente autonomia, assumindo a defesa dos interesses das bandas civis.

REPRODUTOR E TRANSFORMADOR: ESPAÇOS HUMANOS DE ATRAVESSAMENTO

Em performance, as bandas apresentam-se em duas disposições espaciais principais - a de concerto e a de marcha - sendo que a distribuição dos instrumentistas dentro de cada uma variou ao longo do tempo e por vezes entre bandas. Os coretos edificadas em quase todas as vilas e cidades de Portugal entre finais do século XIX e início do século XX, foram espaços performativos criados especificamente para as bandas militares e civis realizarem os seus concertos. Tal como foi evidenciado num estudo na imprensa periódica e arquivo da Banda do

¹⁵ Bruno Madureira identificou no centro e norte do país várias bandas formadas e(ou) dirigidas por padres (2020).

¹⁶ A organização de concursos e encontros de bandas não é exclusiva destes reguladores. Desde a segunda metade do século XIX que as bandas civis participaram em eventos públicos com essa intenção de estimular a chamada “saudável” competição entre bandas ou simplesmente reunir bandas que entre si tinham algum tipo de afinidade. Estas iniciativas foram frequentemente supervisionadas por músicos do Conservatório Nacional e músicos militares, muitos deles ex-músicos filarmónicos (SOUSA, 2008).

Centro Recreativo Amadores de Música de Banda, fundada em 1926 devido a uma cisão na velha Sociedade Filarmónica União Mourense, até 1969, foi em jardins e praças públicos que essa banda realizou 12 dos 17 concertos (RODRIGUES, 2020). A análise dos programas levada a cabo por Daniel Rodrigues foi reveladora de um número crescente de compositores filarmónicos e composições específicas para banda.

A partir dos anos 1970 e até ao início do século XX, os concertos restringiram-se aos momentos festivos internos, tais como o aniversário da coletividade, realizando-se no interior da sua sede. No século XXI, as bandas diversificaram a atividade concertística, desde o arraial, com ou sem *despique* entre bandas que comumente se realiza no final das festas religiosas locais, ao concerto em auditórios polivalentes, para os quais, por vezes, contratam músicos solistas, como exemplificou o estudo de Helena Milheiro sobre a Banda Nova de Ílhavo (2013).

A performance em marcha, nas ruas, por vezes seguida de ruidosas multidões, é a marca mais distintiva destes agrupamentos musicais. Neste itinerário fazem a demarcação sónica, a solenização do espaço da festa e a pontuação com pequenas paragens nas diferentes etapas dos rituais cívicos ou religiosos em que participam. O som da banda faz-se ouvir em toda a localidade, impelindo os habitantes a sair à rua e a participar na festa.

No século XXI, nas festividades religiosas, é frequente as bandas começarem com uma *arruada*, tocando marchas de rua pelas ruas principais, por vezes ao longo de duas horas, parando em algumas casas de protetores da banda e familiares dos músicos, onde lhes pode ser oferecida comida e bebida; por vezes, alguns dos chefes de naipe tocam na missa (na região autónoma dos Açores as bandas não entram dentro das igrejas, participando alguns dos seus elementos apenas no coro ou a tocar órgão). No final da missa, a(s) banda(s) convidadas dispõem-se defronte da igreja (nos Açores é frequente interpretarem neste momento um ou dois hinos) juntando-se, depois, ao cortejo que se forma defronte da porta principal. Na procissão, as bandas tocam marchas de procissão, as quais têm um carácter mais solene do que as marchas de rua, seguindo os andores no itinerário que realizam pela localidade até regressarem à igreja, onde, na *despedida*, a banda interpreta uma ou duas marchas de rua. Ao final do dia, ou à noite, é

frequente a realização de um concerto, com ou sem *despique*¹⁷, num dos palcos temporariamente instalados para a festividade.

Nestes contextos, não é possível dissociar a performance musical da banda da performance ritual em que participam todos os que estão naquele contexto festivo. Desde a confecção de alimentos, ao atapetamento das ruas, passando pela feitura das indumentárias até à produção sonora, acontece um sem-número de atos de tal modo convergentes e sincronizados que parecem ser um gesto único de toda a população envolvida. Diferenciar cada um desses atos no seu papel absolutamente singular é uma tarefa impossível e provavelmente pouco elucidativa. No estudo que realizou junto da Sociedade Filarmónica de Covões, no centro de Portugal continental, a investigadora Katherine Brucher abordou a atividade da banda “a partir de uma perspetiva musical, em oposição a atividades discretas” de modo a perceber “como os sentimentos de comunidade e conexão com a localidade fluem dessas atividades” (BRUCHER, 2000). Nos registos de campo a propósito de diferentes contextos geográficos, evidenciou-se essa convergência. A título de exemplo, transcrevo um registo de campo, com a descrição da participação da banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca, de São Jorge, Açores, no cumprimento de uma promessa da família de Maria do Rosário Gonçalves¹⁸:

É domingo, dia 11 de agosto de 2019, pelas 11 horas da manhã. A imponente igreja partilha a paisagem com o coreto, a capelinha do Império e o imenso mar. Atrás, virado para a íngreme ladeira que conduz à igreja ergue-se a Casa da Irmandade do Espírito Santo, mesmo em frente da casa em estilo colonial de um açoriano emigrado na Venezuela. O amplo edifício da irmandade foi construído graças aos donativos dos açorianos emigrados. Ouve-se o som do rufar dos tambores. Avista-se junto à igreja a banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca seguida de dezenas e dezenas de pessoas. Continuam a caminhar e o rufar dos tambores dá vez à marcha “Casa da Música d’Antas”, do compositor Valdemar Sequeira. Tocam até chegarem à Casa do Espírito Santo, propriedade da irmandade com o mesmo nome. A banda toca ainda o Hino da Sociedade União Popular da Ribeira Seca do compositor Leandro Silva enquanto se organiza o cortejo: à frente as bandeiras e estandartes do Espírito Santo, os anjinhos, os quatro elementos da família de Maria do Rosário Gonçalves que irão ser “coroados”, por fim a banda e mais atrás os outros participantes.

Seguiram em procissão até à igreja, com a banda a tocar a marcha “Homenagem a Gonzaga” composta por Sérgio Cabral, um músico da banda. O cortejo entra na Igreja, com exceção dos *tocadores* que param para tocar “Vila da Serra d’El Rei”, uma

¹⁷ No excerto com que abri este texto, Manuel Ramos fala de ‘desafios’. Atualmente, designam-se *despiques* aos momentos de confronto entre duas bandas que ocorrem em contexto de concerto. Cada uma das bandas organiza o seu repertório com algum secretismo, com vista a surpreender a outra banda e o seu público. Vence a banda que tiver mais palmas.

¹⁸ Maria do Rosário Gonçalves é açoriana e migrou para o continente aos 18 anos, regressando regularmente a S. Jorge de onde é natural. O seu irmão é sócio da Sociedade Filarmónica e Maria do Rosário Gonçalves fez-se também sócia quando há um ano atrás decidiu cumprir a promessa de “coroar” a família (entr. Maria do Rosário Gonçalves 2019).

composição de Januário Ventura, antes de irem depositar os instrumentos musicais da banda na sacristia.

Dentro da igreja o maestro da banda dirige-se para o órgão de onde assumirá, agora, a direção do coro. Terminada a missa e o ato de coroação, *tocadores*, convidados e a família “coroadas” dirigem-se para a Irmandade. No ar há um intenso e quente cheiro das “sopas”, a refeição ritual que começou a ser preparada há três dias atrás, por voluntários, no edifício da irmandade. Esperam-se cerca de 300 pessoas para uma refeição oferecida à comunidade local. Os alimentos, desde a vitela à farinha para o pão, foram doados a Maria do Rosário Gonçalves pelos vizinhos. No terraço das traseiras da Irmandade, mesmo em frente à cozinha e refeitório, está instalado um coberto móvel para acolher a banda. Aí, a banda toca “Aeternum”, uma marcha de procissão de Vítor Resende e, de seguida, o “Hino do Espírito Santo”, uma composição de Joaquim Lima que se tornou um ícone da paisagem sonora das Festas do Espírito Santo nos Açores. Músicos e participantes dirigem-se para a sala onde será oferecido o almoço do Espírito Santo. No final do almoço a banda regressa ao recinto exterior e, de novo debaixo do coberto, toca “Aprillis 1830” e a “Marcha Mário João”, respetivamente dos compositores José Maciel e Manuel Xavier Soares, encerrando assim o ritual (Maria do Rosário Pestana, caderno de campo, 11 de agosto de 2019).

Esta curta descrição ilustra a teia de atos performativos e de gestos coletivos acionados no contexto de atuação de uma banda. Convergem na reiteração de uma ordem prévia, com as suas hierarquias, lugares e modos de participação. A Banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca ofereceu gratuitamente os seus serviços a Maria do Rosário Gonçalves. Esta filarmónica orgulha-se de ser a mais antiga das 14 bandas da ilha de S. Jorge e beneficia não só do facto de Marco Silva (n. 1978) um gestor de serviços postais, não auferir vencimento pelos seus serviços de maestro, como beneficia também de sucessivos apoios de jorgenses emigrados, apoios esses dirigidos para a edificação da sede, aquisição de instrumentos, fardamento e manutenção de instrumentos. Sérgio Cabral, um dos seus músicos *tocadores*, é também compositor, transcritor e arranizador, escrevendo regularmente e gratuitamente para esta banda.

Além de dirigirem a banda nos momentos de preparação (ensaio) e atuação pública, os maestros (e um ou outro instrumentista) das bandas estudadas são responsáveis pela atualização do repertório da banda. Quando a banda dispõe de recursos financeiros para adquirir obras, adquirem-nas diretamente nas casas editoras de música. Frequentemente, acionam a sua rede de contactos com outros maestros e músicos a fim de trocar repertório, apropriando repertórios de outras constituições musicais e domínios da música. Depois, adaptam-no à sua banda escrevendo arranjos e transcrições. Nessa dinâmica transformadora, os músicos das bandas conquistaram mais um espaço para a sua criatividade, escrevendo harmonizações de temas populares, por vezes, seguindo a estrutura da rapsódia ou

do *medley*, marchas, hinos, e outras composições com maior dimensão e complexidade.

TERRITORIAL E TRANSTERRITORIAL: ESPAÇOS HUMANOS EM DEVIR

Cada uma das 732 bandas recenseadas no âmbito do projeto refere-se a uma geografia específica, sendo frequentemente conhecida pelo nome da localidade onde se situa. Esse território de implantação e representação é assumido nos discursos que a banda constrói sobre si. Todavia, as bandas veiculam outros territórios, umas vezes reificando-os, outras vezes propondo outros espaços possíveis.

O território de gênero é provavelmente o mais evidente. Durante mais de 100 anos, até aos anos 1960, as bandas civis fecharam-se à integração de mulheres instrumentistas. Isto não quer dizer que as mulheres não tivessem um papel neste contexto: fora dos palcos, costuraram, asseguraram a limpeza das fardas, cozinham as merendas para os músicos e, por vezes, colaboraram no transporte dos instrumentos musicais. As primeiras instrumentistas pertenceram à Banda da Sociedade Filarmónica Santa Cruz de Alvarenga: seis mulheres jovens com idades entre os 15 e os 28 anos foram integradas cerca de 1965 para tocar oboé, clarinete, saxofone, tuba, tarola e trompa (Mota, 2020). A banda perdera elementos devido à emigração e à guerra que Portugal mantinha no território colonizado. Contudo, será apenas depois de reinstaurada a democracia em Portugal, em 1974, que as mulheres jovens passam a integrar as bandas. O mesmo se passou com as maestrinas e dirigentes, tal como foi evidenciado pelo estudo que Teresa Gentil realizou sobre dirigentes associativas. Entre os compositores para banda oitocentistas destaca-se pela singularidade o nome de Maria R. C. Silva, uma mulher que entre 1901 e 1910, publicou valsas, mazurcas e polcas para banda no periódico *O Philarmonico Português* (SOUSA, 2017).

Apesar de só nas últimas décadas as escolas de música das bandas civis veicularem um ensino formal, especializado em cada um dos instrumentos, estas foram o principal contexto de aprendizagem musical de um número ainda por estimar de músicos. Estas escolas destinam-se a formar músicos para a banda. Contudo a sua missão estendeu-se muito para lá dessa ambição. Alguns seguiram um caminho da profissionalização em música, ocupando ainda nos dias de hoje lugares em orquestras e escolas de ensino especializado de música. Outros, organizaram dentro das próprias bandas pequenos grupos instrumentais, aos quais

juntaram um vocalista, para interpretar os sucessos do cinema, da rádio e da televisão. Até meados do século XX, estes grupos designavam-se *jazzes*. O estudo realizado por Ana Margarida Cardoso centrou-se em dois grupos do concelho de Mangualde: os "Azuraras da Beira" da Banda de Mangualde e os "Irmãos Abrantes" da Sociedade Filarmónica Abrunhosense. Ana Margarida Cardoso evidenciou o fato de estes e outros grupos idênticos, também nascidos dentro das suas filarmónicas, terem ocupado o espaço de entretenimento em Portugal em meados do século XX, não só nos bailes, mas também nos arraiais de festas religiosas, substituindo muitas vezes as próprias bandas civis. No século XXI, as escolas das bandas continuam a habilitar jovens músicos a para criarem as suas próprias representações musicais. Refiro, a título de exemplo o jovem Hugo Paiva, instrumentista da Banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca, atrás descrita: aluno do ensino secundário na Calheta, criou e dirige uma Orquestra de Sopros na Escola Secundária da Calheta (ver <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=13397>). As escolas de música das bandas constituíram-se espaços abertos às transformações exigidas pelos jovens.

Suzel Reily e Katherine Brucher, na introdução ao livro *Brass Bands of the world*, discutiram as noções de “lugar” e “espaço” propostas por Michel de Certeau: “place is constituted by the ordering of elements in a particular location; it is, therefore, a static entity, a reification. Space, on the other hand, comes into being, he claims, through the ways in which it is used and transformed by the uses” (REILY e BRUCHER, 2013, 18). Em exílio, aos migrantes portugueses¹⁹ é imposta uma diferença substantiva em relação à comunidade pretensamente acolhedora. Os países eufemisticamente designados “de acolhimento” são lugares de outros, adversos frequentemente na língua materna. Neste contexto, as bandas foram um espaço usado pelos migrantes para transformar a sua condição. Esta oportunidade foi possível porque: (i) as bandas são percebidas e reconhecidas transnacionalmente e (ii) muitos portugueses migrantes conhecem o seu repertório, os seus códigos e valores (não só como músicos, mas também como agentes de uma rede de cooperação), permitindo-lhes agir nas diferentes geografias dos seus trânsitos migratórios. O nosso estudo revelou que nestes contextos a performance bandística age sobre o real, transformando os lugares de exílio em espaços de

¹⁹ Segundo Eric Hobsbawm, Portugal é “a única parcela da Europa meridional que conheceu emigração significativa antes dos anos 1880” (Hobsbawm, 1989, 61).

atravessamento e espaços em devir e propondo possibilidades de esbatimento de fronteiras, seja ao apropriarem-se do espaço público em sonoras e prolongadas performances, ao interpretar no mesmo programa obras de compositores portugueses e de compositores internacionalmente conhecidos, ao exibir as bandeiras dos seus países ao lado da bandeira do país de acolhimento, etc. (GAIPO, 2020; OLIVEIRA, 2020). As bandas habilitam os seus músicos com um repertório de ação com sentido social em diferentes latitudes. Foi através das bandas constituídas no espaço de exílio que, por exemplo, migrantes açorianos negociaram com as autoridades portuguesas e americanas a geminação de autarquias: “Lagoa é ‘cidade irmã’ nos E.U.A. das cidades Bristol, Fall River, Dartmouth, Rehoboth, New Bedford, Tauton e no Canadá da cidade de Sainte-Thérèse no Quebeque” (Gaipo, 2020). O que se passou e passa na larga escala da emigração portuguesa, passa-se também na microescala da migração por diferentes localidades de Portugal. No êxodo do interior rural para o litoral urbano ou das ilhas das regiões autónomas para o continente que se verifica há várias décadas, as competências bandísticas asseguram a integração num coletivo: a banda local (PESTANA, 2020).

COMO ESTUDAMOS O MUNDO DAS BANDAS EM PORTUGAL

O ano 1880 assinala uma certa consolidação das associações de instrumentistas de sopro em Portugal e, por isso, foi o ano escolhido para recortar o período temporal do projeto “A nossa música, o nosso mundo”. Começamos por levantar a bibliografia produzida sobre as bandas civis em Portugal, até 2014, o ano de elaboração do projeto. Observamos que, com raras exceções, os estudos sobre as bandas civis concentraram-se em três períodos principais: o período de viragem do século XIX para o século XX; meados do século XX; e a partir de finais de 1980. No primeiro grupo, os assuntos banda filarmónica ou músico filarmónico foram subsidiários da música militar e surgiram no âmbito de dicionários de música (VASCONCELOS, 1870; VIEIRA, 1899; 1900). No segundo grupo de publicações sobressaem dois autores: Manuel Ribeiro, em cuja monografia biografava músicos militares, alguns dos quais também regeram bandas civis (1939) e Pedro de Freitas autor de três publicações que são um marco histórico na investigação sobre a atividade filarmónica em Portugal: *História da música popular em Portugal* (1946), *O primeiro concurso nacional de bandas civis* (s.d) e *É preciso dar ao povo música da sua feição* (1955).

A publicação do inventário da Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense em finais da década de 1980 (NERY e MARIZ, s.d.) trouxe o assunto banda civil para o centro da análise musicológica. Na introdução desta monografia, Rui Vieira Nery sustentou que [da] “onda de preconceito estético e classista contra o movimento filarmónico por parte do sector intelectual português decorre uma outra consequência grave, que é a escassez e pobreza de estudos históricos e analíticos hoje disponíveis sobre as bandas e a sua música” (NERY e MARIZ, s.d., 11), justificando a marginalização desse assunto nos estudos analíticos com a persistência de um paradigma essencialista da cultura que rejeitou as práticas que se encontravam entre os pólos elites artístico-culturais e “povo”. Na década seguinte, duas publicações deram centralidade a este tema no âmbito dos estudos etnomusicológicos: o artigo “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas” (LAMEIRO, 1997) e o capítulo “Filarmónicas en Fête” publicado no livro *Voix de Portugal* (CASTELO-BRANCO, 1997).

No século XXI, Graça Mota coordenou o “The Construction of Musical and Professional Identity of Young Portuguese People through the Bandas Filarmónicas - A cultural perspective”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, na área de estudos sobre música na comunidade do CIPEM (Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical), no qual participaram vários investigadores (MOTA, 2008).

A primeira dissertação de mestrado a analisar o movimento das bandas civis em Portugal deve-se a um dos investigadores deste projeto, o maestro André Granjo, e intitula-se *The wind band movement in Portugal: praxis and conditionalities* (2005). Por sua vez, a primeira tese de doutoramento sobre uma banda civil em Portugal intitula-se “Banda da terra: *Bandas Filarmónicas and the performance of place in Portugal* e deve-se à etnomusicóloga Katherine Brucher, outra investigadora do projeto “A nossa música” (2007). A partir desta data as bandas civis têm vindo a ser objeto de um número cada vez maior de estudos académicos.

Depois de levantada a bibliografia, os investigadores do projeto “A nossa música, o nosso mundo” iniciaram uma pesquisa histórica, com um enfoque privilegiado nos arquivos privados das bandas e nos periódicos locais e regionais que noticiaram a sua atividade, a par de uma pesquisa no terreno, junto de músicos e comunidades. Os periódicos constituíram uma base de informação relevante para o conhecimento dos quotidianos das bandas, dado haver escassez de outras

publicações, até final do século XX. Mas foi a partir da pesquisa realizada nos arquivos das bandas que identificamos compositores, transcritores e autores de arranjos musicais²⁰. Milhares de documentos foram digitalizados e alocados numa base de dados criada para o efeito. Hélder Caixinha, um dos investigadores do projeto, criou também um sítio em linha para o projeto de modo a podermos disponibilizar essa documentação em acesso livre a futuros investigadores (https://anossamusica.web.ua.pt/bandas/bandas_site.php).

A par da investigação histórica, os investigadores do projeto “A nossa música” realizaram trabalho de campo, acompanhando ensaios e atuações de bandas e tendo entrevistado centenas de músicos. Na memória dos entrevistados houve dois assuntos recorrentes. Um desses assuntos foi o ‘do tempo’ em que os músicos se deslocavam a pé ou de bicicleta para ir tocar a largos quilómetros de distância (entr. João Botelho). Outro assunto recorrente foi a rivalidade entre bandas de uma mesma localidade, rivalidade essa que na geração dos seus avós se estendia aos músicos e seus familiares. Por exemplo, Manuel Cerveira Fernandes, pescador aposentado e músico da Sociedade Filarmónica Nova Aliança há 70 anos, referiu que a geração dos seus avós exibia com garbo essa rivalidade: “nem gostava de passar pelo passeio da outra filarmónica” (entr. Fernandes 2019). Se esse sentimento de pertença/exclusão a uma única banda está muito aceso na memória dos músicos, a história de vida de cada um não corrobora esse sentimento de pertença exclusiva: os músicos tocaram em diferentes bandas, em diferentes localidades e, por vezes, diferentes instrumentos. A mobilidade deve-se, na maior parte dos casos, a imperativos de ordem laboral, ao desejo de aumentar as competências musicais e de tocar um repertório considerado mais estimulante, e inclusive a conflitos com elementos dos órgãos diretivos.

Paralelamente, foi feito o recenseamento das bandas civis em Portugal e foi aplicado um questionário às bandas no sentido de levantar a instrumentação destes agrupamentos musicais, a nível nacional. Em Portugal, não existe um organismo que centralize informação ou que promova estudos quantitativos específicos sobre a frequência e intensidade da atividade musical amadora ou o perfil social dos seus praticantes (LIMA, 2014). Para o recenseamento da atividade filarmónica contactamos telefonicamente todos os municípios de Portugal

²⁰ No âmbito do projeto foram publicadas 20 edições críticas para constituição de banda atual de obras históricas disponíveis em acesso livre (<https://anossamusica.web.ua.pt/partituras.php>) e foi iniciada a coleção Músicos Ocultos, da qual já foram publicados 5 livros.

continental e regiões autónomas e realizámos uma pesquisa na Internet a partir de um conjunto de palavras-chave. Depois, abordamos cada uma das bandas e solicitámos, por via telefónica e e-mail, dados sobre a sua atividade. Identificámos 732 bandas civis em atividade entre 2017 e 2018. Excluimos do recenseamento as bandas escolares²¹.

“ESSE PASSATEMPO DE TODAS AS POVOAÇÕES PORTUGUESAS”: EM SÍNTESE

O olhar multifocalizado foi a estratégia que encontramos para responder a desafios de um terreno de análise entrecruzado com outros e em transformação. De entre os enfoques explorados, destaquei neste artigo aqueles que dirigimos aos nódulos que, na nossa ótica, delimitam a variância do espaço das bandas civis: as *escalas* de agrupação humana (transnacional, nacional, local); as *posições* que ocupam em diferentes tempos históricos e contextos sociais (em relação ao militarismo, à emergência do espaço público, ao associativismo, à ação civilizadora operada pelas elites, à festa local do calendário litúrgico, às políticas culturais, às escolas de música, entre outros), as *redes* de cooperação de que fazem parte (destaquei apenas algumas malhas dessa rede, como as que foram tecidas com a indústria de construção de instrumentos, as casas editoras de música, a imprensa periódica, a cooperação de portugueses emigrados nos continentes americano e europeu ou, inclusive, a cooperação entre músicos, maestros e compositores dentro da própria banda).

Percebemos que o espaço humano das bandas filarmónicas cresceu entre espaços fortemente territorializados, construindo-se nos seus interstícios e cruzando os elementos de um e do outro. O próprio repertório com que as bandas se dão a ouvir em concerto explicita esse espaço de atravessamento. Nele convergem músicas com ontologias distintas: músicas nacionais ou locais, tidas por naturais desse território; músicas da chamada cultura erudita, tidas por universais e intemporais; músicas disseminadas pelas indústrias da cultura, tidas por populares; e músicas específicas do contexto performativo em marcha, reconhecidas pelas audiências como sendo idiossincráticas. Esta percepção desafiou-nos a pensar as bandas civis como *espaços em devir* e a reconhecer a agência dos seus sujeitos, nos interstícios de uma prática reprodutiva dos modelos hegemónicos das elites e de

²¹ Segundo André Granjo, em Portugal há três tipos de bandas, se tomarmos em consideração o seu modelo organizacional a função social e os objetivos, são eles: as bandas militares, as bandas amadoras e(ou) comunitárias de instrumentos de sopro e as bandas escolares (GRANJO, 2000).

ações de regulação dos comportamentos expressivos. Neste texto, referi alguns exemplos: músicos instrumentistas que se tornaram maestros, arranjadores ou compositores; músicos que se profissionalizam em orquestras e escolas de ensino especializado; músicos habilitados a realocarem-se em coletivos nos territórios de exílio. No espaço das bandas civis, os conhecimentos musicais e performativos dos músicos funcionaram de modo idêntico ao conhecimento das coordenadas latitude e longitude na leitura de um mapa. Conhecedores das coordenadas deste espaço relacional, os músicos estão mais habilitados a empreender viagens de sucesso no seio de territórios diversos, nomeadamente no contexto da migração de portugueses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHLQUIST, Karen. *Chorus and Community*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- BOTSTEIN, Leon. Listening through Reading Musical Literacy and the Concert Audience. *19th-Century Music*, v. 19 n. 2, p.129-45, 1992.
- BRUCHER, Katherine. Composing Identity and Transposing Values in Portuguese Amateur Wind Bands. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (orgs.), *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Music Making*, p. 155-176. Farnham: Ashgate, 2013.
- BRUCHER, Katherine. Musicking Locality with a Banda Filarmónica. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 83-97. Lisboa: Edições Colibri, 2020.
- CARDOSO, Ana Margarida. António Abrantado Almeida: maestro of Abrunhosa do Mato's wind band". In: AMENDOLA, Nadia; COSENTINO, Alessandro; SCIOMMERI, Giacomo, *Music, individuals and contexts: dialectical interaction*, p. 463-468. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2019.
- CASTELO-BRANCO, Salwa. *Voix du Portugal*, Cité de la musique: Actes sud, 1997.
- DUDOIS, Vincent; MÉON, Jean-Mathieu; PIERRU, Emmanuel. *The Sociology of Wind Bands Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Burlington: Ashgate, 2013.
- ESPOSITO, Francesco. *Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal*. Lisboa: CESEM/Colibri, 2016.
- FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown and Connecticut: Wesleyan University Press, 2007.
- FREITAS, Pedro. *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Tip. da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, 1946.
- FREITAS, Pedro. *É preciso dar ao povo música da sua feição*. Setúbal: s.e. 1955.

GAIPO, Ana. [no prelo]. Sociedade Filarmónica 'Lira do Rosário': um património local. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 265-79. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

GRANJO, André. Prefácio. In: *Bandas de Música na História da Música em Portugal*, Pedro Marquês de Sousa, p. v-viii. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017.

GRANJO, André. Historical, sociological and musicological notes on the evolution of the wind abnd in Portugal. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 57-82. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

HERBERT, Trevor. Brass Bands and other vernacular traditions. In: HERBERT, TREVOR; WALLACE, JOHN (ORGS.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, p. 177-192. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HERBERT, Trevor. Foreword: Amateur Bands, their Localities, and their Challenges – the Lessons of History. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (org.), *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, p. xv-xxiv. New York: Routledge, 2018.

HERBERT, Trevor. "The band is the instrument": military bands, the martial paradigm, the crowd and the legacy of the long nineteenth century. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 17-26. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LAMEIRO, Paulo. Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas. In: *Actas dos 3^{os}. Cursos internacionais de verão de Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1997.

LIMA, Maria João. Grupos de Cante Alentejano: um retrato a partir de dois inquéritos extensivos. In: *Alentejo: vozes e estéticas em 1939-40. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça*, coordenação Maria do Rosário Pestana, p. 71-93. Vila Verde: Tradisom, 2014.

MADUREIRA, Bruno. A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música (1955-1995). *ERAS: European Review of Artistic Studies*, v. 5 n. 2, p. 1-27, 2014.

MADUREIRA, Bruno. *Bandas civis no terceiro quartel do século XX. Estudo de casos com as bandas de quatro concelhos*. Tese de doutoramento. Universidade de Coimbra, 2020.

MARQUES, Rui. *Tunas em Portugal: espaços de construção, negociação e transformação social através da música. Um estudo sobre a Tuna Souselense*. Tese de Doutoramento em Etnomusicologia, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2019.

MILHEIRO, Maria Helena. "Um por todos, todos pela Música Nova": Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro, 2013.

MOTA, Graça (org.). *Crescer nas bandas filarmónicas. Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Afrontamento, 2008.

MOTA, Graça. The context of Philharmonic Bands in Portugal: A long term commitment. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 41-56. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

NERY, Rui Vieira e José Mariz. *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense: inventário do Arquivo Histórico-Musical*. Reguengos de Monsaraz: Município de Reguengos de Monsaraz, s.d. [c.1988].

OLIVEIRA, Antonio Seixas de. Memories of Portuguese Wind Bands in the Civil Wind Bands Meetings of the State of Rio de Janeiro (1976-1992). In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 141-161. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

PALMEIRIM, Luís Augusto. *Memória Histórico-Estatística acerca do Ensino das Artes Scénicas e com especialidade da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1883.

PESTANA, Maria do Rosário. César das Neves. In: *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Coordenação de Salwa Castelo-Branco, p. 99-115. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

PESTANA, Maria do Rosário. Manuel de Almeida Campos. In: *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Coordenação de Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

PESTANA, Maria do Rosário. *Vozes ao Alto: Cantar em coro em Portugal (1880-2014)*. Lisboa: mpmp, 2015.

PESTANA, Maria do Rosário. A “Bridge Over Troubled Waters”: the relational space of wind bands. The case of São Jorge Azores island. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 99-115. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

RAMOS, Manuel. *A Musica Portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1892.

REILY, Suzel. The Power of the Brass Band. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 27-37. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine. Introduction: The World of Brass Bands. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (orgs.), *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Music Making*, p. 1-32. Farnham: Ashgate, 2013.

RIBEIRO, Manuel. *Quadros históricos da vida musical portuguesa*. Lisboa: Edições Sasseti, 1939.

RODRIGUES, Luís Nuno. Legião Portuguesa. In: *Dicionário de história do Estado Novo*, dir. Fernando Rosas, vol. 1. Lisboa: Bertrand Editora, p. 510-12, 1996.

RODRIGUES, Daniel. Da oposição, à criação da Banda do Centro Recreativo Amadores de Música “Os Leões”: Um retrato alicerçado nos enlances da memória. In:

PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 203-235. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

SARDO, Susana. Shared Research Practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology. In: MARTÍ, Josep; REVILLA GÚTIEZ, Sara (orgs.), *Making Music, Making Society*, p. 217-38. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

SIMÕES, Dulce. A Banda Filarmónica Barranquense: entre lugares, culturas e práticas. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 237-64. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da Música militar Portuguesa*, Tribuna da História, 2008.

SOUSA, Pedro Marquês de. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017.

VASCONCELOS, Joaquim. *Os músicos portugueses*, 2 volumes, Imprensa portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical*, 2ª ed., J.G. Pacini, S.L., 1889.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 1º e 2º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900.

WESTPHAL, Bertrand. *Géocritique mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA é doutora em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro e investigadora do Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Desenvolveu investigação de arquivo e de campo em Portugal, França e na Suíça, que resultou em publicações sobre: processos de documentação e arquivo de música tradicional de transmissão oral, folclore e folclorização, música e emigração, comunidades musicais, canto em coro amador, bandas civis, música e movimentos sociais e indústrias da música. Coordena o projeto “Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e o Balcão 2020.

PANDEIRETEIRAS E CANTADEIRAS DA GALIZA:

Protagonismo feminino na música popular galega

Katharina Döring
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
katharina.doring@gmail.com

Resumo: A música de tradição oral da Galiza ainda é pouco conhecida e investigada, embora revele um panorama musical rico em gêneros, ritmos, instrumentos e vocalidades. No cenário local, destacaram-se grupos de pandeireteiras e cantadeiras que alegram festivais e eventos tradicionais dos povoados e vilarejos da comunidade galega. A partir de pesquisas etnomusicológicas de várias épocas surge um quadro ainda pouco denso sobre a contribuição das mulheres das zonas rurais, mestras nos inúmeros repertórios cantados e acompanhados pelas pandeiretas e pelos pandeiros quadrados que requerem técnicas e toques específicos, passados de geração em geração. Além da revisão bibliográfica e das pesquisas etnomusicológicas entrelinhas, o artigo tematiza a redescoberta e releitura desses repertórios tocados e cantados em várias gerações de mulheres galegas, por um crescente movimento de grupos musicais femininos nas últimas décadas num cenário glocalizado.

Palavras-chave: pandeireteiras e cantadeiras; protagonismo feminino na música galega glocal; etnomusicologia da música popular galega.

PANDEIRETA PLAYERS AND SINGERS OF GALICIA:

Female protagonism in popular music of Galicia

Abstract: Galician popular music tradition is still little known and investigated, although it reveals a rich musical panorama in genres, rhythms, instruments and vocalities. Within the local scene, one can highlight groups of tambourine players and singers, who animate festivals and traditional events in the towns and villages of the Galician community. From ethnomusicological research conducted during various periods, a somewhat thin picture emerges about the contribution of women from rural areas, masters in the numerous sung repertoires that are accompanied by tambourines (pandeiretas) and square tambourines that require specific techniques that are passed down from generation to the next. In addition to the literature review and the inter-generational ethnographic research, the article addresses the rediscovery and reinterpretation of these repertoires played and sung by various generations of Galician women, by a growing movement of female musical groups in the last decades in a glocalized scenario.

Keywords: Pandeireteiras and singers; Female protagonism in Galician traditional and glocal music; Ethnomusicology of Galician popular music.

I. MÚSICA POPULAR NA E DA GALIZA – RENOVAÇÃO E PRESENÇA GLOBAL E LOCAL

A música de tradição oral tem um papel fundamental para a cultura popular galega, desde tempos medievais até a sua retomada, a partir dos anos 70/80 do sec. XX, quando a releitura da música de tradição oral abriu caminhos para uma nova definição da ‘galizidade’ que se desenvolve paralelamente ao interesse renovado em culturas medievais, nas muitas histórias e lendas em torno do famoso *Caminho de Santiago*, entre outros. Essa renovação veio chegando numa perspectiva

glocalizada¹, que mescla elementos ditos tradicionais com novas influências (rock, pop, punk, world music), e estilos próprios de outras tradições musicais agregados², fenômeno pouco estudado, segundo Romero (2017, p. 314) que aponta que: “*en el caso de Galicia la música ha tenido un papel transcendental a través de los siglos, faltan estudios de fondo de esta representación cultural*”. Olhando mais de perto, percebe-se que a música popular galega de tradição oral, preservando seus traços medievais, tem exportado sua galizidade para as Américas desde o séc. XIX:

A partir de los años 70 el resurgimiento de la música gallega le dio un papel preponderante a la gaita que, como Xelis de Toro ha sugerido, la colocó en posición dominante en la música gallega y la convirtió en el símbolo de galleguidad al borrar las fronteras entre el espacio rural y los mercados de masas. De hecho, el simbolismo de la gaita, como instrumento musical “nacional,” ha llegado hasta Sudamérica gracias a la emigración de gallegos en el Cono Sur. En un principio, los representantes del folklore gallego estaban contenidos en los grupos de descendientes que interpretaban música gallega tradicional; con el tiempo, las propuestas de estos grupos han derivado en una síntesis de influencias gallegas y latinoamericanas. (ROMERO, 2017, p. 314)

A maciça imigração galega em vários países da América Latina no século XIX foi exercendo sua influência poético-musical paulatinamente sobre as culturas afro-indígenas e vice-versa. Muitos repertórios poético-musicais no Nordeste brasileiro (p. ex. os desafios e versos improvisados) descendem dos aboios, jogos de linguagem, das *regueifas*³ e *coplas* (versos), que vinham da Galiza. Enquanto isso, a música galega instrumental, especialmente a gaita de fole, se espalhou com maior sucesso pela Argentina, Venezuela, Uruguai e Cuba:

Hemos visto en nuestras largas travesías que los gallegos llevaban una gaita y, muchas veces, en las noches de luna y de estrellas, cuando el mar estaba en calma la hacían sonar con devoción religiosa. (...) En Santiago de Cuba en las típicas fondas de la Calle de Barracones, donde suelen pernoctar los mineros gallegos de Daiquiri y de Firmeza, muchas veces devorados por la fiebre, sunea día y noche la gaita gallega. Y muchas veces también, en aquella calle y otras parecidas, he visto

¹ A glocalização é um conceito (criado nos anos 80 pelo sociólogo Roland Robertson, aplicado inicialmente a um contexto econômico) que permite aos pesquisadores ir além da oposição simplista entre global e local e explorar a criação de novas fusões musicais. Em muitas funções sociais relacionadas, a música serve como nexos, onde se podem observar as interações entre diferentes constituintes que estão continuamente envolvidos em uma produção contínua e a renegociação de uma infinidade de significados sociais e culturais.

² p. ex. o universo folk dito *celta* no eixo Escócia, Irlanda, País de Gales, Bretanha, Galícia, entre outros.

³ Um canto improvisado entre duas ou mais pessoas que seguem um motivo melódico enquanto durar a disputa. Cada regueifeiro canta um verso de quatro versos octossilábicos nos quais os pares rimam e os ímpares são livres.

pasearse en coche a galegos rumbosos, haciendo sonar una gaita que decía a todo el mundo cuál era su pátria. (PINHEIRO, 2008, p. 66)

O povo galego encontrou na música de tradição oral sua âncora e vitalidade renovada, sobretudo nos tempos de repressão, recriando constantemente seus repertórios cantados e tocados. Desde os anos 80/90, numa espécie de ‘etnopaisagem’, conceito introduzido por Appadurai (1996), intercâmbios transatlânticos e globalizados contribuem com novas configurações das culturas populares: não se desagregam, porém mudam contornos e performances, de acordo com Canclini (2001). A rigidez e os interesses políticos por trás de práticas impostas pela folclorização, concomitantemente aos diversos processos de nacionalismo (até ca. os anos 1970) em muitos países cedeu lugar à hibridação e à liquidez de um mercado musical globalizado, que mastiga e engole as singularidades das práticas locais para gerar produtos midiáticos mais ‘palatáveis’ para o consumidor. Porém, de forma paralela e/ou complementar, cresceu uma onda de reinvenção musical com base nas tradições musicais nos territórios originários, entre artistas, que produzem músicas identitárias, mas não somente para abastecer o mercado de *world music*, e, sim, para reencontrar-se com suas raízes musicais, cênicas e poéticas que pareciam sucumbir no processo de pasteurização dos grupos parafolclóricos. Um fenômeno *glocalizado*, bastante conhecido e presente no Brasil, sobretudo na música nordestina, onde se encontram referências galegas na poesia, nas melodias, danças e formas de cantar:

O repente, nas suas variadas expresions, e unha delas. A mais conhecida no país é a cantoria da viola do nordeste, que se mantivo até finais do sec. XIX nuns parámetros moi próximos as expresións galaicas. Para aquela altura, a formidábel xeración da cantoria (...) como Início da Cantigueira ou o Cego Abelardo aínda cantaban a quatro pés (cuarteta), ao son de instrumentos hoxe desaparecidos, de probábel orixe minhota, como rabecas, pandeiros ou machetes. (...) Esta arte esténdese por unha área territorial que inclúe o sur do Ceará e do Rio Grande do Norte, o centro-oeste da Paraíba e de Pernambuco, o interior de Alagoas, Sergipe e Bahia. (PINHEIRO, 2016, p. 221)

Através de reencontros transatlânticos e da valorização de patrimônios imateriais, (res)surgem velhas e novas formas musicais, de acordo com Pinheiro (2008), que pesquisou permanências e continuidades de culturas musicais galegas em Cuba e no Brasil. Colmero aponta para a necessidade de redefinir os estudos galegos num mundo desterritorializado e transatlântico: “os novos horizontes dos Estudos Galegos, num mundo globalizado, precisam ser abordados por quadros

teóricos multidisciplinares, transnacionais e transversais, desterritorializados e descentralizados“ (COLMERO, 2017, p. 62), assim como no dossiê *Glocal Galicia: Redefining Galician Culture in the Global Age* (COLMERO, 2018), que debate desafios híbridos para a cultura galega contemporânea com perspectivas multidisciplinares e interseccionais. *Um aviso necessário*: para melhor ilustrar o caráter transatlântico que tem sido documentado nos estudos culturais e literários, gostaria de preservar a qualidade linguística dessa conversa sonora e poética transatlântica, ou seja, mantive a originalidade dos idiomas utilizados e citados do universo luso-ibérico para manter o diálogo poético aberto, entre o galego antigo e contemporâneo, português e castelhano!

Abordo em seguida, contextos de tradição musical passados de geração em geração, sobretudo pelas mulheres nas aldeias e nos bairros, quase esquecidas durante o período da nacionalização e folclorização, até chegar na renovação da música popular galega a partir dos anos 80, evidenciando novas protagonistas no cenário transcultural desde o final do séc. XX. No reencontro com as tradições orais, as pandeireteiras e cantadeiras (geração avós/mães) se tornam alvo de interesse, pesquisa e criação musical, mediante a geração 80/90 que produz músicas populares com referências locais (mesmo que na maioria instrumentais e de dominância masculina), mas também uma geração de cantoras e compositoras galegas (geração mães/filhas), levando a um movimento *back to the roots* de jovens pandeireteiras que buscam estudar as tradições musicais nas aldeias e bairros (geração filhas/netas).

No primeiro bloco, focarei numa introdução resumida sobre as tradições musicais da Galiza para a necessária compreensão histórica e sociocultural de uma cultura local que conseguiu passar despercebida por muito tempo numa Europa Central pós-Guerra que se transforma rapidamente pela modernização progressista, capitalista e consumista no séc. XX. O segundo bloco apresenta diversas pesquisas e pesquisadores/as que se debruçaram sobre o cancionário popular galego, e que em algum momento fizeram menção ou registraram a participação e o protagonismo das mulheres na história e produção musical. O terceiro bloco promove um giro por três gerações de mulheres pandeireteiras que se entrelaçam e tecem uma continuidade e presença fortalecida, apesar de rompimentos e silenciamentos temporais.

II. MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL NA GALIZA – RESILIÊNCIA CÊNICO-POÉTICO-MUSICAL

A música de tradição oral da Galiza é uma das poucas culturas musicais populares na Europa ocidental com um panorama musical riquíssimo em gêneros, ritmos, instrumentos e repertórios cantados, ainda vivos. A cultura popular galega se define sobretudo pela sua expressão literária e musical, encontrando na poesia um elo sonoro ancestral. Durante o longo período chamado Idade Média, incentivado pela sensibilidade do Rei Afonso X (o Sábio) e sua paixão pela lírica galego-portuguesa, a cultura e língua galega desempenharam um papel importante no cancionero e na criação literária, exemplificado pela famosa obra medieval “As Cantigas de Santa Maria”⁴, conhecidas no mundo inteiro, sobretudo pelas ilustrações.

Na era do mercantilismo, a Espanha castelhana expandiu seu imperialismo político, econômico, sociocultural e linguístico para os países da América Latina, como também para seu próprio reino, reprimindo culturas regionais e originárias da Andaluzia, Astúrias, País Basco, Catalunha, Estremadura e Galiza. Nos séc. XVI-XVIII, a Galiza mergulhou no que foi chamado de ‘séculos escuros’⁵: sua cultura foi silenciada pela Coroa castelhana, que desprezava a língua e música galegas (enquanto sinônimo de ruralidade e pobreza), uma atitude que em parte continua até hoje, deslocada para o universo acadêmico:

En Galiza, como en toda Europa, o prexuízo estético contra a oralidade está arraigado culturalmente nas clases medias. O carácter rural, oral, efémero e improvisado e a inspiración social das formas populares de improvisación poética, agrupadas xenericamente baixo a denominación de ‘repente’, fai que sexan identificadas como propias do ámbito local, popular e subalterno, e non consideradas como arte. Como consecuencia, a improvisación é a menos estudada de todas as manifestacións de literatura oral galega e redúcese case exclusivamente ao dominio duns poucos folcloristas e antropólogos, ficando á marxe da consideración das elites universitarias e académicas. (PINHEIRO, 2016, p. 38)

⁴ As Cantigas de Santa Maria são um conjunto de 427 composições em galaico-português, publicadas no séc. XIII, um dos maiores projetos da literatura e da música medievais. Organizadas em dezenas, dividem-se entre cantigas de milagres e cantigas de louvor. Para a etnomusicologia, torna-se uma fonte importante pelas ilustrações incríveis dos instrumentos medievais.

⁵ A literatura galega ficou à margem do Renascimento e do Barroco, coincidindo sua etapa mais obscura com o ‘Século de Ouro’ da literatura espanhola. Paralelamente, a veia da lírica popular sobreviveu em forma de cantigas de berço, entredos, adivinhações, lendas, romances, contos, que chegaram até os dias atuais por transmissão oral.

Durante o século XIX, marcado pela era do romantismo e o surgimento do *folklore* na Europa, a Galiza saiu das ‘trevas’ da repressão à sua cultura e viveu o *Rexurdimento*⁶ com a publicação de uma mulher: “Cantares Galegos” da poetisa Rosália de Castro em 1863. Os/as artistas e escritores/as voltaram a se expressar em galego – enquanto o povo nunca deixou de falar entre si nas relações parentais e sociais – reivindicando a língua galega como marca identitária, iniciando um período fértil para a literatura, poesia e música galegas. Semelhante a outros países da Europa do séc. XIX, colecionadores galegos começaram a registrar o cancionero popular, mesmo antes das coletas de Béla Bartók e Zoltán Kodály na Hungria:

Das diversas e, en xeral, valiosas coleccións de cantigas galegas de tradición oral que se levaron a cabo en Galicia no século XIX hai tres que destacan sobre as demais, ben polo número de textos que conteñen, ben pola súa ordenación e información: a Literatura popular de Galicia (1881) de Saco y Arce, a Colección de cantares gallegos (1884) de Casal e o Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña (1885–1986) de Pérez Ballesteros. Ningún dos tres ten o carácter de cancionero “provincial”, pero é un feito que cada un deles, na súa gran maioría, está composto por cantigas recollidas, respectivamente, en lugares diversos das provincias de Ourense, Pontevedra e A Coruña, e son, por iso, representativas en boa medida. (BLANCO, 2000, p. 19)

O cancionero galego compreende muitos gêneros distintos, desde as canções de ninar até as *coplas* amorosas, *regueifas* (desafios), além das cantigas e sonoridades dos trabalhos e tarefas manuais, p. ex. cortar linho e os ofícios viajantes, anunciando seus serviços com gritos e assobios, como os afiadores e aparadores. Nestas ocasiões, muitos cantos foram executados por mulheres quando se encontravam para trabalhar, ou apenas para entreter-se. Os *fiadeiros*, *malhas*, *segas* (todos trabalhos agrícolas) foram momentos preferidos para cantar, acompanhado desses instrumentos: o pandeiro quadrado e a pandeireta, além das ferramentas de trabalho com um tinido metálico (enxadas – *legón* – tocadas com pedras; colheres percutidas; latas quadradas de metal), conferindo a cada estilo musical local uma sonoridade inconfundível, ao qual se acrescentam ainda as sonoridades inusitadas, tais como as conchas de Santiago⁷, sendo raspadas velozmente com efeito sonoro de reco-reco, e o prato-e-faca⁸. Os membranofones são quase exclusivamente tocados pelas mulheres e foram encontradas três formas de pandeiro na Galiza: Pandeiro –

⁶ Um ressurgimento, renascimento

⁷ As conchas de São Tiago vêm do marisco grande vieira, e representam a simbologia do Caminho de Santiago, sempre sendo carregadas pelos/as peregrinos/as.

⁸ Este último também muito utilizado no samba de roda no interior da Bahia.

pandeiro quadrado de origem árabe com duas membranas (Pandeira/Adufe); Pandeiro redondo (grande, sem chocalhos, quase em desuso); Pandeireta, redondo com duas fileiras de chocalhos e o mais utilizado até hoje:

O tambor de marco predominante como acompanhamento de música vocal de tradición oral tal como chegou ata nós é a pandeireta, entendendo como tal un unimembranófono redondo con ferreñas insertas no bastidor. A denominación pandeiro para referirse a pandeireta atópase no panorma actual en total recesión. (FEIXOO, 2017, p. 25)

(...) Dentro do repertorio vocal de tradición oral, os cantares acompañados con pandeiros bimembranófonos cadrados suponen unha porcentaxe minoritaria dentro do corpus. A pesar disto, existen numerosos testemuños audiovisuais en dúas zonas localizadas na extremo oriental da provincia de Ourense e na zona central da de Pontevedra, que documentan as diferentes técnicas interpretativas do instrumento. (BLANCO, 2000, p. 26)

Outros instrumentos de percussão são: triângulos, castanholas e matracas, assim como tambores, caixas, bombos em variados tamanhos e materiais. Entre os instrumentos melódicos destacam-se a viela-de-roda ou sanfona (*hurdy-gurdy*) e o violino, que acompanharam romances e cantigas executados por cegos e cegas. O instrumento mais representativo pela galizidade (e a onda *neo-celta*) seria a gaita de fole, a qual, pela sua sonoridade majestosa, faz-se presente nas festas (*foliada, ruada, romeria* etc.) e nas cerimônias religiosas e oficiais. Devido às maciças emigrações do povo galego (séc. XIX), a gaita de fole se espalhou pelas Américas, como, por exemplo, em Cuba, onde vira sinônimo para uma pessoa galega: “*En este momento los gallegos ya eran conocidos como gaitos en la Isla.*” (PINHEIRO, 2008, p. 65).

Apesar dos holofotes se encontrarem sobretudo na destreza instrumental da música popular galega, o canto popular (com e sem pandeiretas) e as vocalidades empregadas mereceriam destaque, pela sua diversidade e riqueza melódica e rítmica, sobretudo no que tange às tessituras, afinações e timbres das vozes masculinas e femininas. A maioria dos repertórios vocais se direciona para os famosos *bailes e serans*, as *pandeiradas e fiadeiros*, ou qualquer outro motivo para se reunir, divertir, dançar e namorar. As vozes galegas contêm os traços sonoros ancestrais de povos árabes, celtas, berberes e ciganos, que podem ter encontrado na Galiza uma mistura única, moldada pelo tempo e pela isolamento geográfica.

As características rítmico-melódicas distinguem os gêneros cantados: uma canção de trabalho, um canto de berço ou um *alalá* – canto *a cappella*, com

andamento lento e ritmo livre: “*O alalá, xénero lírico considerado por moitos nacionais e foráneos como a prístina esencia da galeguidade musical, ten sido obxecto de moita poesía e debates, em parte superados xa, por caso, grazas aos estudos de Jose Luis do Pico Orjais e Isabel Rei Sanmartim.*” (GROBA; de la OSSA, 2017, p. 52). As canções de trabalho se dividem basicamente em dois grupos: algumas são cantadas durante a realização da função, *a cappella*, e sem o pulso relacionado aos movimentos rítmicos do trabalho: com ritmos livres, com pausas, uso de melismas e liberdade de improvisação. Outras seguem no ritmo do trabalho: as sílabas coincidem com o pulso dos movimentos rítmicos do corpo, e a letra se refere ao trabalho. Numa pesquisa realizada durante vários anos, a musicóloga suíça Dorothé Schubarth registrou a importância das mulheres nas funções de trabalho, assim como de festa:

Delfina e Rosa cantáronme durante unha tarde case duascenas coplas, unha cántiga e un aguinaldo, acompañándose coa pandeireta. Contaban con orgullo que disfrutaban de moita sona na comarca por seren boas cantadoras: «Ibamos traballar ón traballo calquera, ónha casa dun labrador que fora grande, íbamos traballar moita xente, moita e a nós víñannos buscar solamente pra toca-la pandeiret'e cantar». (A: Ordes V,1,64). Din que elas mesmas inventaban coplas, e debe ser certo porque entre as que me cantaron hai varias que non se rexistran en ningún outro sitio. Rosa e Delfina proporcionáronme informacións moi valiosas sobre a maneira de cantar, tocar e bailar. Entre as coplas que cantaron abundan as de tocar e bailar. (1984, p. 287)

As *pandeiradas* e canções de pandeiro, executadas pelas mulheres, possuem um corpo de melodias antigas das práticas cotidianas e repertórios sazonais, e ainda acompanharam composições líricas de compositores populares. A *pandeirada*, considerada a *muiñeira vella*, tem uma grande liberdade melódica que explica sua variedade na estrutura formal, por sua vez definida pelas características rítmicas. Dorothé Schubart (1984) enfatizou que a *muiñeira* seria o único gênero onde nem a métrica, nem a quantidade de sílabas são dominantes, mas o sotaque que indica sua procedência geocultural: p. ex. as canções arcaicas coletadas no leste de Lugo, e a antiga *muiñeira* dos Ancares e do Courel. Ela documentou várias *pandeiradas* com versos transformados em novas *muiñeiras* tanto na criação lírica como na sua estrutura melódica, porque sua pesquisa etnomusicológica foi em primeiro lugar interessada nas melodias, seus intervalos e suas estruturas ascendentes e descendentes de contorno. A *muiñeira nova* possui um caráter mais instrumental, aos poucos afastando as mulheres pelos homens que a transformam

num gênero instrumental, dominado pela gaita-de-fole, pelo violino e outros instrumentos melódicos, enquanto a *pandeirada* ou *muiñeira vella* foi cantada e acompanhada de pandeiro e pandeiretas, quase exclusivamente executada por mulheres.

III. AS PANDEIRETEIRAS E CANTADEIRAS GALEGAS NAS PESQUISAS MUSICOLÓGICAS

Poucas pesquisas musicológicas se debruçaram explicitamente sobre o protagonismo e os saberes musicais das mulheres na Galiza: torna-se necessário recorrer à uma análise ‘entrelinhas’ para encontrar evidências das suas práticas musicais. Portanto, trago alguns recortes de pesquisas e publicações que registraram saberes e contextos musicais das mulheres: Alan Lomax, Gustav Henningsen, Dorothé Schubarth e Xulia Feixoo. Existem mais pesquisas e publicações que não podem ser abordadas aqui, e tampouco posso aprofundar em todos os detalhes as pesquisas aqui resumidamente apresentadas. Intento trazer um recorte para o contexto sócio-histórico e a contribuição fundamental das mulheres galegas no cancionero popular enquanto musicistas, cantantes, compositoras e organizadoras.

3.1. ALAN LOMAX

O conhecido etnomusicólogo norte-americano criou o sistema dos cantometrics e, obcecado pela busca de uma teoria e metodologia universal sobre o canto e as canções da humanidade, percorreu muitos países e regiões, registrando milhares de vozes (assim como instrumentos) da tradição oral. Durante sua estadia na Espanha, Lomax visitou várias regiões, realizando gravações incríveis em áudio, publicadas originalmente em 14 discos, com o título *The Spanish Recordings*, recentemente reeditados numa única compilação⁹. Na Galiza foram registradas, no ano de 1952, inúmeras formas regionais de canto e cantigas específicas, como, por exemplo, na aldeia de Corcubión (A Corunha), onde Lomax descobriu a então jovem mulher Manuela e suas pandeireteiras que, inicialmente tímidas, concordaram em serem registradas em áudio, momento este que ele anotou detalhadamente com muita sensibilidade:

⁹ Todas as gravações originais de Lomax estão disponíveis em <http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>

Manuela começou. Juana fechou seu olho suave e começou a cantar com uma voz doce, aguda e tremente. Marucha deixou-as prosseguir por uma linha ou duas, *as três vozes ásperas tilintando como chifres de tenor enquanto a pandeireta e as castanholas tocavam o ritmo ressoante*. Então, ela levantou a cabeça e, saindo da garganta que parecia menina, veio *uma voz em alto falsete que pôs um calor brando na música*. Curtas, famintas, sujas e esfarrapadas, essas quatro garotas fizeram soar suas músicas como as cordas de uma guitarra tocadas por uma mão experiente. Na próxima música, uma das senhoras idosas se juntou a elas. (...) Juntas, as vozes ressoaram e se chocaram com *a precisão relaxada dos tinidos no pandeiro*. As melodias eram antigas, geralmente as músicas começaram com uma parte lenta ... depois, com uma longa cadência de alalás, de repente elas correram para um ritmo de dança. ([LOMAX, 1952, in] COHEN, 2003, p. 125)

Na sequência, Lomax descreve uma gravação mais pública com toda a comunidade de uma festa galega popular, da qual participaram homens e mulheres de várias idades com repertórios dançantes, ao mesmo passo que ele não deixa de perceber que sua protagonista Manuela se dedicou novamente a um canto mais pessoal:

Enquanto isso, na outra sala, no escuro, em frente à máquina de gravação, outro drama estava sendo encenado. Manuela pegou a criança do colo de *Pip* e nos cantou uma canção de ninar galega – *com voz rouca, uma estranha melodia hipnótica*, que, quando a gravação estava terminada, colocara a criança para dormir. *De muitas maneiras, esta foi a melhor noite de gravação na Espanha*. (COHEN, 2003, p. 126)

Isso é somente uma memória e miniatura íntima de um lugar rural, onde a comunidade, em todas as gerações presente, envolve-se nas práticas musicais e dançantes de forma cotidiana. Muitos anos depois, reencontramo-nos novamente com a pandeireteira e cantadeira Manuela Lema Santos numa cena emocionante do filme “Lomax the songhunter” (KAPPERS, 2004)¹⁰, então uma senhora de idade, escutando atentamente às cantigas que Lomax registrou com ela e suas irmãs¹¹ e é visível sua emoção ao lembrar aqueles momentos. Comovida, ela chama suas irmãs que participaram das gravações, como pode ser conferido pelo trecho da filmagem e pelo recorte original dos áudios¹² de Lomax: as irmãs, então, escutam juntas a estas gravações que ativam suas memórias e provocam emoções profundas.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=yq0zw1rz3hY&t=140s>, realizado pelo cineasta Rogier Kappers (2002).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KilxE3va7Dg>

¹² A gravação inteira do repertório galego dos Spanish Recordings de Lomax pode ser encontrada no YouTube

3.2. GUSTAV HENNINGSEN E MARISA REY-HENNINGSEN

O pesquisador dinamarquês Gustav Henningsen viajou com sua esposa espanhola Marisa Rey-Henningsen¹³ para a Galiza, onde realizou uma intensa pesquisa de campo para seu doutorado entre 1964-1968 sobre a suposta ‘bruxaria’ no período medieval em três países: Irlanda, Dinamarca e Espanha, em arquivos jurídicos dessa época. Henningsen veio morar em Madrid com sua família (1969) para investigar mais a fundo o caso Espanha na inquisição¹⁴, enquanto Marisa se dedicou à literatura oral, com ênfase no matriarcado ancestral na Galiza, que se encontra presente nos contos e nas lendas e cantigas da tradição oral:

Espero ter demostrado, de acordo co material empírico analizado aqui, que cando nas lendas galegas a muller e herdeira do reino e a heroína que pode superar todos os obstáculos, no se debe á ‘ficcións poéticas’ nin ‘ilusións femininas’; e que os casos em que a muller aparece no rol de heroína activa e agresiva, como nai e governanta, como fada ou bruxa (...) nos se deben nin a casualidade nin a un malentendido ou á ignorancia do informante (...). Isto concorda coa dominancia feminina nos aspectos cultural e económico que prevaecía até tempos moi recentes entre gran parte da poboación de Galiza. (REY-HENNINGSEN, 1994, p. 260 em GROBA; de la OSSA, 2017, p. 30)

Marisa acompanhou seu marido nas investigações históricas sobre a dita ‘bruxaria’ na Galiza, porém ficava atenta aos costumes populares e ajudou nas gravações de áudio¹⁵, percebendo a importância dos acontecimentos cotidianos, que muitas vezes se expressavam mediante cantigas, bailados e toques de pandeiretas, sobretudo pelas mulheres, o que Gustavo anotou nas suas observações diárias no seu caderno de campo:

El dueño nos dio permiso para entrar donde las chicas estaban bailando unas con otras en la cocina, muy grande, con una lareira muy grande en una esquina donde los casados y los mayores estaban sentados. Una chica tocaba la pandereta y las otras chicas cantaban mientras bailaban. (...) Manuel me aconsejó parar y dejarlos bailar, pero antes, una de las mujeres casadas, la señora Purificación, de Ordenes, había entrado y había cogido la pandereta, que ella tocaba extraordinariamente, y los jóvenes salieron al pasillo donde una chica estaba en la puerta, tocando la pandereta y cantando. (...) Después de una hora algunas de las chicas empezaron a bailar la muñeira en la cocina, mientras Purificación tocaba la pandereta y cantaba. (HENNINGSON, 1965, in GROBA; de la OSSA, 2017, p. 44)

¹³ Nos anos 60, o trabalho folclórico e acadêmico era somente de Gustav, enquanto sua esposa Marisa esteve com ele em Galiza. Tempos depois, Marisa inicia um trabalho de campo e publica seus registros, focados nos contos de tradição oral. Nesse sentido, ela começa fazer um trabalho precursor na perspectiva de gênero.

¹⁴ Publicada (1980) sob o título *The Witches’ Advocate. Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition*.

¹⁵ as quais, além das entrevistas em torno do seu tema de pesquisa, renderam nada menos que 640 minutos de temas musicais galegas colhidas nas aldeias.

O fantástico acervo poético-musical de Gustav Henningsen foi descoberto (por ele autorizado e doado), analisado e recuperado em grande parte pela equipe da *aCentral Folque*¹⁶, sob a coordenação do pesquisador e escritor Ramon Pinheiro Almuinha que, junto com Xavier Groba e Sergio de la Ossa, dedicou-se durante vários meses a organizar o tremendo tesouro que se situa num período entre as gravações de Lomax e Schubarth:

Para a etnomusicoloxia, a Colección Henningson vén sendo como o que podería significar para calquera persoa dar ao chou cun tesouro marabilloso; por inesperado, descomunal e variado. Melodias preciosas. Versións vivas e completas de textos narrativos. (...) Interesantes repertórios, xéneros, estilos e procedencias varias. Música nalgún caso tan rara (cantos galegos xitanos ou toques de corna) que nunca, nin antes e despois, temos constância fosse documentada por alguén. (Ibid., p. 20)

Desse trabalho minucioso resultou um livro – acompanhado de CD-áudio, contendo uma seleção das músicas vocais e instrumentais mais variadas possíveis – que traz uma entrevista com Henningsen e a descrição detalhada de muitos gêneros poético-musicais que ele gravara durante vários anos. As transcrições musicais de Sergio de la Ossa são excelentes, captando pequenos detalhes rítmico-melódicos, procurando maior fidelidade à oralidade sonora, o que exemplificamos aqui com o áudio e a transcrição da cantiga chamada “Raiz do Toxo Verde”¹⁷ cantada pelas mulheres Encarnita e Maruja, acompanhadas de colheres (Áudio 1)¹⁸.

¹⁶ <http://www.folque.com/01.140415wp/>: “*aCentral Folque é un proxecto fundamentado no estudo, promoción e divulgación da música galega cun enfoque aberto, global e contemporáneo. Exerce a súa actividade nas áreas de docencia regular en escolas de Santiago e Pontevedra e de produción profesional de eventos escénicos e pedagóxicos. aCentral Folque vén avalada pola experiencia de 15 anos de funcionamento desde o Conservatorio de Música Tradicional e Folque de Lalín (2000-2007) se consolidou como centro de referencia (inter-)nacional, atraendo a alumnado de toda a xeografía galega e estudantes de Estados Unidos, Estonia, Portugal, Romanía*”.

¹⁷ Colhida por Henningsen em Melias (Coles ou Pereiro de Aguiar); 15/07/1967; fita original: DFS-RS67-01A

¹⁸ Disponível em <https://soundcloud.com/user-605348138-777236520/a-raiz-do-toxo-verde-coles>.

06 A raíz do toxo verde

Melias — Coles ou Pereiro de Aguiar, 15-07-1967. Encarnita C. M., Maruja M. C. e rapaces.
Cinta de orixe: DFS-RS67 01 A

The image displays a musical score for the song 'A raíz do toxo verde'. It consists of six staves of music. The first four staves are vocal lines with lyrics in Galician. The fifth staff is a vocal line with 'Ai la la la' lyrics. The sixth staff is a vocal line with 'ai la la la la la la' lyrics. The guitar accompaniment is shown below the vocal lines, with a tempo marking of ♩ = 125. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

♩ = 125

ia - raíz do toxo verde

é - che ma - la de[a] - rran - car,

los a - mo - ri - ños pri - me - ros

son - che ma - los d'ol - vi - dar.

Ai la la la

ai la la la la la la

Transcrición da 1ª copla da 1ª melodía. Acompañamento rítmico con culleres, as palmas non están transcritas.

Figura 1. (GROBA; de la OSSA, 2017, p. 176)

3.3. DOROTHÉ SCHUBARTH

A musicóloga suíça Dorothé Schubarth, profesora de harmonía e contraponto na Academia de Música de Lucerna e investigadora do canto popular na Europa, con ênfase na Alemaña, França e Europa oriental, resolveu pasar suas

férias na Galiza no ano 1978, com a segunda intenção de conhecer de perto as músicas populares galegas. As férias se transformaram em mais de quatro anos de intensa pesquisa de campo, com viagens por todas as regiões da Galiza, rendendo inúmeras entrevistas com informantes, muitas de idade avançada e ainda centenas de gravações de áudio, em perfeito estado de conservação. Em 1984, após um exaustivo trabalho de registro e coleção, que abrangeu 38 zonas geográficas galegas e limítrofes, incrementado pela classificação literária e análise musical desse material, foi publicado o *Cancioneiro Popular Galego* (SCHUBARTH; SANTAMARINA, 1984), em sete volumes, pela Fundación Barrié, que patrocinou a edição da obra e parte da pesquisa. O *Cancioneiro* contém mais de 5.000 letras de canções, mas sobretudo a transcrição minuciosa, melódica e rítmica, de muitas cantigas, somando mais de 900 melodias. No *Arquivo Sonoro de Galiza*¹⁹ são preservados 248 CDs, cópias das gravações originais, junto às transcrições musicais que Schubarth e Santamarina, o filólogo que trabalhou no tratamento da parte linguística, ali depositaram para consulta pública e difusão do patrimônio musical galego.

No prólogo do primeiro volume o musicólogo J. López Calo cualificara esta obra como “la máxima aportación jamás intentada hacia la conservación y conocimiento del folklore musical de Galicia”. O corpus do Cancioneiro de Schubarth e Santamarina (unhas 350 horas de gravación) foi recollido en 82 concellos da Galicia administrativa (27 da Coruña, 19 de Lugo, 10 de Pontevedra e 26 de Ourense) e en 13 concellos das comarcas estremeiras (4 da Terra Eo-Navia, 8 dos Ancares orientais e do Bierzo occidental e 1 das Portelas). (REI, 2004, p. 74)

Schubarth introduziu parâmetros de classificação desconhecidos na Galiza, assim como novas metodologias de trabalho, porque até então muitos musicólogos e folcloristas realizaram compilações de cantigas e letras sem contextualizar. Schubart acrescentou uma análise musicológica profunda das melodias, propondo uma classificação crítica e reflexões teóricas sobre as origens e características das cantigas, e ainda reconheceu a importância dos/das informantes, sendo a primeira pesquisadora na região que registrou nome, idade, e lugar de origem. Seus comentários e anotações sobre várias das informantes me chamaram a atenção porque possibilitam ter uma visão maior sobre o conhecimento e talento poético-musical dessas mulheres, trabalhadoras rurais que preservaram o

¹⁹ <http://consellodacultura.gal/arquivos/asg/anosafala.php> - página disponibilizada pelo Conselho de Cultura

patrimônio imaterial das comunidades rurais com suas vozes e pandeiretas (SCHUBARTH, 1984, Anexo, Tomo I):

GUILLERMINA, 72 anos. Sordos, Bande (O) G: Xaneiro 1981 – É unha das fontes máis amplias. Temos dela sobre 2.30 horas de grabación de cántigas de todo tipo. Indica dúas fontes onde aprendeu as cántigas: da súa profesora de costura, en Bande, cando rapaza; e dun arrieiro da Limia que traficaba por Bande.

MARÍA DEFREIXO, 63 anos. Labrega. Ferreiras, Noceda, As Nogais (L) G: Xuño 1979 – Tén gran repertorio e boa voz. No tempo da mocidade, xuntábanse os rapaces ó anoitecer e ós fins de semana e paseaban polo lugar cantando. A maioría das cántigas aprendéronas da nai dun veciño.

NIEVES, 71 anos. Labrega. O Pereiro, Pedrouzos, Castro Caldelas (O) G: Decembro 1979 – Aínda que xa canta pouco, as cántigas seguen sendo algo vivo para ela. Conserva no canto a entonación e velocidade con que se interpretaban as cántigas nos ambientes de antes.

HERMENEGILDA, 75 anos. Labrega, Outariz, Santalla, Ribeira de Piquín (L) G: Agosto 1980 – Informante moi importante non só polo seu repertorio moi variado senón pola realización: Conserva moi ben a entonación arcaica e canta marcando forte o ritmo.

CARMELITA, 52 anos. Labradora. O Arroio, Parada, Ordes (C) G: Outubro 1980 – Informante moi importante. Canta coplas de muiñeira e jota conservando moi ben o ritmo, a velocidade e a entonación. Acompañase coa pandeireta.

SALOMÉ, 74 anos. Labrega e costureira. Maroxo, Arzúa (C) – Salomé era grande cantadora e bailadora. Parrafeaba aos mozos e sempre ganaba. Sabe moitas coplas e aguinaldos.

ASUNCIÓN, 84 anos. Labradora. Escourido, Cov.s, Viveiro (L) G: Xuño 1981 – Muller moi orixinal que está sempre rindo mentres canta. Tén un repertorio grande de desafíos, coplas e reis pero acordase de poucas melodías.

PRESENTACION, 78 anos. Costureira. Sabrexo, As Cruces (P) G: Abril 1980. – Presentación é unha muller moi activa. A súa profesión obrigábaa a ir dunha aldea pra outra e iso proporcionoulle a oportunidade de aprender moitas cántigas e sobre temas moi variadas.

VICTORINA, 56 anos, MANUELA, 49 anos, e DOMINGA, 50 anos. Labregas. Vilar, San Mamede, Camota (C) G: Xaneiro 1981 – Para estas mulleres a tradición oral é aínda viva. Conservan moi pura a entonación. Teñen grande repertorio de coplas.

MARIA, 52 anos. Labrega, e MANUELA, 76 anos. Costureira. A Picota, Mazaricos (C) G: Maio 1979 – Informantes moi fiables que conservan moi pura a entonación, o ritmo e a realización das cántigas. Proporcionáronos varias coplas.

VECINOS DE Mazaricos (C) G: Xaneiro 1979 – A grabación foi feita durante unha fuliada na taberna de Pedro, cegó, que animaba á xente a cantar. As mulleres tocaron pandeiretas e cónchigas e bailaron a muiñeira e jota. Cantaron máis de duascenas coplas.

As citações acima representam somente uma pequena seleção das anotações sobre as informantes de Schubarth na Galiza, das quais não acrescentei

todas as informações²⁰, para dar preferências aqui às habilidades dessas mulheres descritas. Impressiona a grande variedade de repertórios e situações de aprendizado, assim como em alguns casos a competência de enfrentar os homens no desafio. Isso nos faz refletir sobre a cotidianidade de práticas musicais na tradição oral, nas quais as mulheres em muitas culturas desempenham um papel fundamental, ou mesmo de liderança e excelência poético-musical nos rituais do dia-a-dia e das ocasiões festivas regulares, o que acaba sendo invisibilizado, quase sempre quando um estilo ou gênero musical se ‘profissionaliza’, sendo protagonizado por homens, e na maioria das vezes, relegando o papel das mulheres a ser ‘dançarina’ ou ‘cantora’, como um papel decorativo e secundário. Também se observa que pouco se aprofunda a transmissão dos saberes, o ensino-aprendizagem ‘orgânico’, e chamo a atenção para as diversas situações de transmissão oral, que Schubarth fez questão de mencionar nas suas anotações:

*Indica dúas fontes onde aprendeu as cántigas: da súa profesora de costura, en Bande, cando rapaza; e dun arrieiro da Limia
A maioría das cántigas aprendéronas da nai dun veciño Carme aprendeu as cántigas (romances todas) da súa nai
A súa profesión obrigábaa a ir dunha aldea pra outra e iso proporcionoulle a oportunidade de aprender moitas cántigas
As súas fontes de tradición son principalmente dúas: 1) Os cegos e as bandas. Nas feiras aprendía historias e bailes. 2) O pai déla, que era gaiteiro. Del aprendeu as coplas de tradición oral e asturianas.*

Encontramos basicamente duas situações que se complementam e não se excluem, sendo a primeira o aprendizado mais constante em família, principalmente pela mãe, mas também pelo pai, e o segundo o aprendizado mais oscilante com trabalhadores viajantes ou sendo mesmo viajante, que poderá ter contribuído com maior variação de repertórios.

Seus comentários sensíveis sobre qualidades vocais e habilidades como cantoras e tocadoras abrem a imaginação para muitas perguntas sobre motivações e interações musicais e poéticas ao longo da vida dessas mulheres. Chamou-me a atenção a ênfase que Schubarth coloca na firmeza e variação rítmica, assim como no domínio de melodias e entonações ‘arcaicas’ e ‘puras’, e ainda a riqueza e diversidade dos repertórios e sua memorização:

Porque é unha das poucas persoas que non interrumpiron o fío da tradición oral e forma dunha maneira espontánea e persoal os tipos melódicos mais arcaicos;

²⁰ Nómima de informantes, páginas 277-290 do Anexo do Tomo I, 1984.

*Conserva moi ben a entonación arcaica e canta marcando forte o ritmo; Sabe coplas de todo tipo: acompáñase ca pandeireta;
 Conserva no canto a entonación e velocidade con que se interpretaban as cántigas nos ambientes de antes;
 Canta coplas de muiñeira e jota conservando moi ben o ritmo, a velocidade e a entonación. Acompáñase coa pandeireta;
 Conservan moi pura a entonación. Teñen grande repertorio de coplas; Informantes moi fiables que conservan moi pura a entonación, o ritmo e a realización das cántigas;*

Estas anotacións encontrám-se no Anexo do 1. Tomo do *Cancionero Popular Galego* (1984), contendo a lista dos/das informantes de Schubarth, dos/as quais uma maioria foram mulheres de avanzada idade. Os pequenos comentários, no conjunto, revelam o talento musical das mulheres da zona rural, algumas pela memorización, outras pelas belas vozes e pela habilidade na pandeireta, ou ainda pela reconhecida capacidade de criação (Ibid., p. 283):

ESTRELA, 64 anos. Ragüelle, Olveira, Dumbría (C) G: Decembro 1980. (...) Unha das mellores informantes que atopamos na costa. Non só polo gran repertorio de coplas (unhas 200) e desafíos que coñece e polas melodías que sabe, senón porque é unha das poucas persoas que non interrumpiron o fío da tradición oral e forma dunha maneira espontánea e persoal os tipos melódicos mais arcaicos. Improvisa coplas e canta regueifas cun vecino.

Dorothe Schubarth, portanto, se deu o traballo de registrar as competências de dançar (*As mulleres tocan pandeiretas e cóncigas e bailaron a muiñeira e jota*), de improvisar e de memorizar um imenso repertório de cantigas, ritmos e danças: miniaturas que ajudam a comprender o protagonismo das mulheres na música galega de tradição oral.

3.4. XULIA FEIXOO

A musicista e etnomusicóloga galega Xulia Feixoo iniciou-se com uma formação clássica, sem ter tido contato com a música popular galega, até que, com 15 anos, foi convidada a participar de um grupo musical *folk*: “*Aí todo cambiou. Comezamos a intercambiarnos discos de música folk e coñecín a Milladoiro, a Berrogüetto, a Carlos Núñez... e, o mais importante, comecei a tocar musica de forma espontánea, sen a necesidade de seguir unha partitura. Foi moi liberador.*” (FEIXOO, 2017, p. 11). Desse momento em diante, Xulia frequentava palestras e apresentações da música galega de tradição oral, até a sua primeira gravação de campo com mulheres pandeireteiras: “*Era emocionante sentir a aquelas señoras cantando, parecía que berraban a través das suas bocas as entrañas da terra. E como tocaban*

aquelas pandeiretas. Quedei coa boca aberta.” (Ibid., p. 11). Feixoo encontrou sua paixão pela etnomusicologia, na qual se formou e se dedica a pesquisar a música de tradição oral galega, sobretudo as práticas musicais femininas, como ênfase nas cantigas e práticas rítmicas nas pandeiretas e nos pandeiros, apontando para a urgência de investigar o protagonismo dessas mulheres, quase sempre invisibilizado ou contextualizado como de menor importância:

Pero se falamos de registros sonoros, a musica vocal acompañada de pandeiro e moi inferior a de, por exemplo, a pandeireta, O pandeiro e totalmente minoritário. Se reparamos nos estudos etnomusicolóxicos no contexto galego a situación e aínda mais alarmante. Hai un bo número de publicacións adicadas a persoas importantes dentro da historiografía musical, a bandas de música, a gaiteros ilustres... Pero, onde están as nosas tocadoras? Como di a profesora Susana Asensio, semella que a música vocal das aldeas está “doblemente invisibilizada, por feminina e por cotiá.” O meu obxectivo principal como investigadora non é unicamente visibilizar o pandeiro no ámbito da etnomusicoloxía, tamen o é a reivindicación da figura da muller, neste caso de Maruxa das Cortellas, como portadora da tradición. (FEIXOO, 2017, p. 13-14)

Depois da sua experiência no campo, Feixoo se dedicou à pesquisa sobre Maruxa das Cortellas, umas das últimas tocadoras de pandeiro quadrado, no qual registra sua história de vida e a maestria com a qual toca este instrumento inusitado, que requer técnicas específicas por ser tocado a duas mãos, preservando ritmos e acentuações complexas:

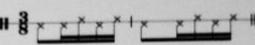
Maruxa ten un dominio de pandeiro espectacular. O seu xeito de interpretación é a dúas mans: sostén o instrumento na palma da man esquerda, apesado cos dedos (que tamén tocan), e apoia unha das esquinas no abdome, para repartir o seu peso. O instrumento cae lixeiramente cara adiante. Desta forma a man dereita queda totalmente libre para desprazarse entre o centro do instrumento e as súas marxes, conseguindo moitos matices timbricos. (...) Porén, a singularidade de Maruxa radica na intensidade coa que percute no instrumento, na riqueza dos padróns que interpreta e nos debuxos rítmicos que logra facer dentro destes padreons a través da acentuación. (Ibid., p. 14)

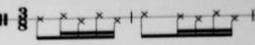
No livro *Maruxa das Cortellas* (2017), Feixoo explana a organologia dos instrumentos da família de pandeiro, e retrata a obra e atuação de Maruxa no seu lugar geo-cultural e histórico, dessa maneira descrevendo um retrato autêntico da comunidade galega rural entre *bailes, labradas, entruidos, reis* e *romarias*, todas estas festas e celebrações das quais Maruxa participou ativamente como pandeireteira, iniciando-se como jovem que aprendia com as mulheres mais velhas: *“Naqueles tempos, na década dos anos corenta, quen quería aprender a tocar e bailar no tina outra que fitar para as mais veteranas na fiada.”* (FEIXOO, 2017, p. 54). Embora a maioria das mulheres se empenhasse em tocar e cantar, poucas se

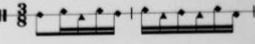
dedicavam com tamanha persistência como Maruxa que – sendo a última – deu continuidade aos saberes e segredos rítmicos e sonoros do pandeiro bi-membrano: “Maruxa foi a única muller da súa xeración que tivo interese en aprender a tocar o pandeiro ao xeito das antigas da aldeã. De non ser por ela, esta tradición non tería chegado ata nós.” (Ibid., p. 16) Aquí documentamos uma Jota por ela cantada e acompañada de pandeiro, conchas e pandeireta (Áudio 2)²¹.

Esquema rítmico

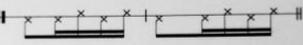
COMEZO:

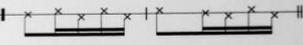
Cunchas ||  ||

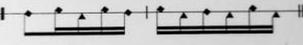
Pandeireta ||  ||

Pandeiro ||  ||

TOQUE:

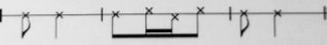
Cunchas ||  ||

Pandeireta ||  ||

Pandeiro ||  ||

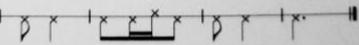
PETOS:

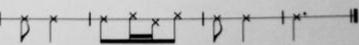
Cunchas ||  ||

Pandeireta ||  ||

Pandeiro ||  ||

REMATE:

Cunchas ||  ||

Pandeireta ||  ||

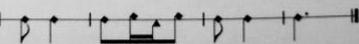
Pandeiro ||  ||

Figura 02. (FEIXOO, 2017, p. 98)

Junto com Guillermo Ignacio, Xulia Feixoo ampliou suas pesquisas de campo, publicadas posteriormente no livro *Mulleres de Gargamala – cantares de tradición oral*, retratando um grupo informal de mulheres pandeireteiras da região

²¹ Disponível em <https://soundcloud.com/user-605348138-777236520/exemplo-musical-2>.

rural de Pontevedra, no Concello de Mondariz. Nas festas regulares e locais que eram o palco das músicas de tradição oral, essas mulheres cantaram, acompanhadas das pandeiretas, vários repertórios específicos, tais como os serões (*seráns*), os ciclos de trabalho com o milho, (*labradas*), o ciclo natalino com os *reis*, o *entruído*, (carnaval galego), entre outros. Um dos cantos de trabalho mais antigos, foi o *i-aña* (Anha) que somente as mais antigas dominavam:

A i-aña é un ritual relativo as labradas do millo. Na comarca do Condado atopamos versions moi complexas, e en todas elas o instrumentos que acompaña o canto das mulleres e a propia ferramenta de traballo, o legon, tocado cunha pedra. E e impresionante ver a importancia que lle dan a este feito. E a destreza con que algunhas mulleres o fan soar. Estes cantares da i-ana son como dis unha singularidade do patrimonio inmaterial galego, algo que temos que saber valorar e no que ainda queda moito por estudar. (FEIXOO; IGNACIO, 2017, p. 13-14)

Nos bailes se juntavam homens e mulheres com seus instrumentos: gaita de fole e o naipe das mulheres nas pandeiretas, acompanhadas de castanholas, de conchas, de triângulos e do pandeiro (quadrado). Os bailes (*seráns*, *ruada*, *fiadeiro*, *foliada*), poderiam acontecer em espaços rurais abertos, ou então numa casa artesanal, rapidamente construída e organizada pelas próprias mulheres: “*o baile feito na aldea baixo a responsabilidade das mulleres, era eixo central nas relacións sociais da xente nova na práctica totalidade do rural galego cando menos deica a metade do Seculo XX, en Gargamala tamén.*” (ibid., p. 20). As mulheres providenciavam um ambiente agradável, com fogo de carvão e preparavam o aquecimento das pandeiretas e vozes com as cantigas de entrada, seguindo um ritual específico:

Novamente vemos o papel central das mulleres, sobre as que caía a responsabilidade de que houbera musica no seran. Dado que o obxectivo fundamental do seran era precisamente bailar cos mozos, todas tinan que saber os cantares, as cantigas e tocar a pandeireta ainda que fora pouco:

<i>Para beillar no turreiro</i>	<i>non hai unha que se roghe</i>
<i>Para tocar o pandeiro</i>	<i>Non hai unha que o toque</i>
<i>Mozas cantai e beillai</i>	<i>Ghardai o papruxeiro</i>
<i>A que non toca nin beilla</i>	<i>E a que i-o da primeiro (Ibid., p. 25-26)</i>

Como foi mencionado anteriormente, as mulheres mais novas aprendiam com as mais velhas e eram responsáveis pelo bom andamento da festa, mas também queriam entrar no baile para dançar com os rapazes, entregando seu instrumento para outras, como nessa cena:

Sempre habia algunhas mozas as que lles tiraba mais a pandeireta e facian mais roldas cas demais, e pola contra tamen as habia que tinan no seran a sua nai, unha avoa ou unha tia pandeireteira a que chamaban para que tocara no seu lugar e así poder mocear mais tempo. Falan Concha do Carballo, de Mourelle e mais Lola do Coxo, do Barro: “A festa era de cinco bailas. (...) dispois as que beillaban tinan que ir tocar. O que tina una vella pra mandar-e, mandabaa no seu sitio, pero o que non tina unha vella, tina que ir ela.” (...) “E despois tambien lles pediamos as vellas, que iban mirar como as rapazes se portaban... tamen as entretinhas... e botaban unha tocata.” (Ibid., p. 26)

Esses são alguns exemplos das ocasiões musicais nas quais as pandeireteiras de Gargamala participaram ao longo da vida, preservando um imenso repertório de cantigas, toques e danças que estão se perdendo, apesar de que nos últimos anos tenham surgido vários grupos de mulheres jovens, realizando pesquisas junto às pandeireteiras idosas. Além disso, observa-se a continuidade de numerosos conjuntos folclóricos locais, compostos de homens e mulheres, exibindo músicas e danças populares com muita qualidade, presentes em competições folclóricas e festivais, com participação crescente de pessoas jovens.

IV. AS PANDEIRETEIRAS E CANTADEIRAS NAS ALDEIAS, NOS BAIROS E NOS PALCOS

Uma das escritoras e poetisas galegas mais importantes do sec. XIX, Rosália de Castro entrelinhas retratava os universos femininos do cancionero galego, analisado na obra de Carlos Feal, que estudou a postura feminista na escrita de Castro. Um exemplo é um diálogo entre uma jovem, uma velha e uma santa, onde diversas posições moralistas da época são postas: “*Una muchacha le pide a una santa que la enseñe a bailar. La santa se niega a ello y le dice que, en cambio, se dedique a hacer costura*”. (2012, p. 310) Diferente da santa, a mendiga assume uma postura ambígua, que não nega o prazer que faz a mulher galega dançar e cantar:

Interesa también que, en el mencionado cantar 3, aunque la mendiga lanza un sermón a la joven, acaba tocando las conchas para que la muchacha se divierta bailando con sus compañeras que alborotan en la cocina. Así la mendiga se muestra más liberal que la santa del cantar 5. (...) A la joven, desde luego, no le falta su buena dosis de sorna gallega. (...) La vieja da un ejemplo opuesto al pretendido, aunque es dudoso en última instancia que la vieja sea una moralista y no más bien una consumada actora, amiga de coplas y cuentos. Así termina su discurso: heiche de contar historias, heiche de cantar copriñas, heiche de tocar as cunchas, miña carrapucheiriña. (vv. 155-58) (FEAL, 2012, p. 311)

As conchas tocadas na cozinha servem como metáfora e simbologia da musicalidade e sensualidade femininas, presentes nas cantigas e nos desafios, onde elas comentam sobre si mesmas, seus instrumentos e o interesse nos ‘rapazes’. O

papel feminino na preservação dos saberes e encantos da vida comunitária, assim como sua capacidade de criação e liderança musical, deveriam ser mais aprofundados e tematizados, segundo Valverde:

Además de esto he observado que en Galicia las mujeres, no sólo son poetisas sino músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Portugal y en otras provincias, los hombres son los que componen las coplas e inventan los tonos o aires (...) En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno, y ellas mismas inventan los tonos o aires a que las han de cantar, sin tener idea del arte músico. (VALVERDE em SAMPEDRO y FOLGER, 1982, p. 30)

Embora nas pesquisas históricas, literárias e etnomusicológicas, antigamente não havia ênfase sobre o gênero, não passou despercebida a contribuição dominante e criativa das mulheres na cantoria e no toque do pandeiro, que requer domínio musical, rítmico, poético e experiência de improvisação, como na citação acima: *São elas que compõem as quadras sem nenhum artificio, e elas mesmas inventam os tons e melodias que vão cantar...* (Ibid., p. 30) A preservação da tradição oral e criação própria vão de mãos dadas, novamente por Schubarth: *“A Concepción acompañeina unha tarde coas ovellas. Neste ambiente de tranquilidadde cantoume coplas e historias e ensinoume bailes. Ten moita imaxinación e ás veces é difícil distinguir entre improvisación e tradición (cf. 109).”* (1984, p. 278)

Concluindo, podemos constatar que as mulheres musicistas galegas impressionam com a virtuosidade rítmica e sonora que exibem com a pandeireta e outros instrumentos percussivos, assim como pelas singelas técnicas e inusitados timbres vocais: modulações específicas, mordentes, quartos de tons e glissandos que se assemelham à maneira de cantar das mulheres berberes e da música flamenca. Estas vozes requerem estudos etnomusicológicos específicos, o que se iniciou de forma pontual e empírica a partir dos anos 80/90, quando uma geração de cantautores/as galegas/os, retoma contato com tradições quase esquecidas, tanto no sentido da busca poética e musical, como por uma atitude feminista. Na geração seguinte, portanto, encontramos um novo cenário de debate, por exemplo, no caso da etnomusicóloga galega Xulia Feixoo, que reclama da falta de perspectiva de gênero nos estudos da música popular:

A musica de tradicion oral de Galiza non se pode entender sen o papel das mulleres. Non so son as portadoras dunha arte enorme do noso patrimonio oral, senon que tamen foron as responsables de crear moitos dos contextos nos que essas musicas

se desenvolvian. Pola contra, e como sucede en moitos outros eidos da vida, a música que facían as mulleres estaba destinada a ocupar un papel secundario dentro da sociedade, relegada ao espazo de cotian. Son os fios invisíveis que tecen o tapiz da vida. Por esta razón é polo que as mulleres se atopan claramente minorizadas dentro dos estudos sobre música popular en xeral. Non é casual que neste estudo monográfico non haxa ningunha referencia bibliográfica no texto central. Son moi escasas as publicacións que tratan este tema dende unha óptica antropolóxica. As nosas fontes documentais foron exclusivamente as propias informantes da parroquia. Pensamos que traballos como este axudan a reverter esta inxusta situación e a darlle merecido protagonismo as que son as principais transmisoras da nosa tradición oral. (2017, p. 12)

Feixoo afirma que as mulleres eran as responsábeis pola preservación e tamén creación de boa parte do patrimonio musical galego, mas que foram relegadas a um papel secundário, portanto, quase não encontramos pesquisas sobre as mesmas. Além dos vários conjuntos instrumentais galegos (estrelando a gaita de fole, na maioria tocada por homens²²), e das associações folclóricas de música e dança que surgem ao longo do séc. XX, as mulheres das aldeias e dos bairros se mantiveram de forma mais escondida entre familiares, amigas e vizinhas, o que não significa que a presença da mulher não tinha seu reconhecimento interno. Uma possível teoria sobre a força feminina na história e cultura galegas indica que a repressão da Galiza contribuiu para que seus traços matriarcais representassem uma constante resistência e resiliência contra o paternalismo e elitismo espanhol/castelhano:

En Galicia (...) la represión de la feminidad subconsciente en el hombre y de la masculinidad inconsciente en la mujer son quizá menos violentas que en otros pueblos. El gallego reprime la feminidad inconsciente, pero como la teme menos que, p. ej. el castellano, la tolera a una distancia menor de la conciencia. Puede soportarla ahí, no enteramente hundida en el subconsciente, puede permitirse no negarla porque su ideal del yo no es exclusivamente paternal sino que tiene intensos componentes maternas. (CARBALLO, 1952, p. 119)

As mulheres ocupavam um lugar disfarçadamente reconhecido na defesa da identidade galega ao longo de séculos de repressão das suas identidades locais, e os homens se alinharam a essa luta, que se expressava sobretudo na música e literatura de tradição oral. Esse argumento tem sido reforçado por uma pesquisa recente sobre a participação de mulheres em vários estilos, tempos, contextos e mercados musicais galegos, chegando à conclusão de que o maior destaque do

²² Obviamente reconhecemos a incrível obra e atuação das gaitadeiras Susana Seivana e Cristina Pato, entre outras.

protagonismo feminino cabe às músicas de tradição oral, comparado com estilos, tais como rock, pop, clássico etc.:

A musica tradicional/folk e a que acada as porcentaxes mais amplas, tanto a nivel global de musica editada en Galicia, como en relacion a presenza feminina na mesma, froito da sua traxectoria historica. O exodo rural producido em Galicia na decada de 1980 supuxo unha translacion ao ambito urbano das manifestacions musicais populares. A estandarizacion dos arquetipos de xenero en relacion a ditas manifestaciones musicais supuxo unha reparticion musical patriarchal no medio urbano, pola cal a muller non era considerada musica. As practicas musicais femininas estaban centradas na execucion de canto acompañado de pequena percusion (xeralmente focalizada na pandeireta) ou ligado ao baile. (BARREIRO em CAPELAN et alli, 2012, p. 143)

Nos anos 80 parecia ter um recuo da participação ativa das mulheres (período da renovação da música popular galega) que se deu muito em função de grupos centrados na gaita de fole e pela busca das raízes – dando início com o grupo *Fuxan os Ventos* – quando a preocupação estética e ideológica estava indo na direção oposta das tradições musicais locais (que ainda preservaram a união poético-musical): predominava a música instrumental, uma vez que a palavra não era mais um veículo indispensável. Surge uma galizidade popular e mais midiática, estrelada pelo *Milladoiro*, entre outros, a partir dos anos 70/80 (fim da ditadura Franco) que se caracteriza pela inspiração nas raízes galegas, porém com a projeção para um cenário glocal e transatlântico que rompe com a territorialidade galega:

En el contexto de la evolución del pensamiento galleguista durante la transición a la democracia el papel que jugó en Galicia es capital, porque en la música de estos grupos se estaba larvando el nacimiento de un nuevo territorio para el folklore gallego, a partir del abandono progresivo del nacionalismo intelectual más beligerante y contestatario y en favor de una revelación indirecta del alma étnica de Galicia mediante la recreación de sus costumbres, tradiciones, lengua, paisaje e historia, es decir, a través de sus raíces, lo que conduce automáticamente al fenómeno tan extendido en todo occidente en aquel momento del renacer folk. (CALVO-SOTELO, 2008, p. 719)

Esse movimento, que recupera boa parte do repertório popular galego, vive um sucesso carismático, apesar do fato de que inúmeras adaptações de origens variadas resultaram na chamada cultura *celta*, enquanto categoria de música neo-tradicional e *world music*, em cujo desenvolvimento se fundiram interesses não apenas políticos, mas também empresariais. Não obstante, a música popular galega viveu um *rexurdimento* cultural, criativo e duradouro, mediante artistas reconhecidos/as, como Carlos Nuñez, Guadi Galego, Mercedos Peón, Berrogüetto, Uxia, Milladoiro e muitos outros/as no bojo de vários movimentos glocalizados

(*world music*, música *celta*, *neo-folk*). Como aconteceu em outros países e regiões²³, a popularização de músicas *folk*, criticada pela diluição das sonoridades e características poético-musicais, por outro lado contribuiu para que a juventude na virada do milênio começasse a se interessar novamente pela música de tradição oral e indagar de onde viriam esses ritmos, vozes, melodias, performances e poesias identitários. A cantora e compositora Uxia assume abertamente esse lugar da galizidade transatlântica que está enraizada no chão feminino da sua terra, porém, conectada com o além-mar, expressa no seu CD *O eterno navegar*, – até porque constitui parte dessa galizidade migratória que vai e volta – e na sua produção musical que “*mantiene su conexión con la tradición gallega a través de su poesía (principalmente la de voces femeninas como ha hecho desde un principio de su carrera) y con la influencia de territorios portugueses, brasileños y africanos.*”²⁴

A fala de Uxia demonstra um pertencimento específico que se refere a um triângulo transatlântico lusófono entre Portugal/Galiza, Brasil e países africanos. Bart Vanspauwen, etnomusicólogo radicado em Lisboa, percebe a presença da música popular e tradicional galega como parte do movimento da lusofonia, que começa como um conjunto político-econômico entre os estados da língua portuguesa, incluindo os falantes galegos, mas se alastra rapidamente para as expressões culturais, sobretudo as produções literárias e musicais destes países, gerando um fenômeno glocal entre comunidades destas culturas lusófonas que se reconhecem facilmente nas suas tradições e criações.

Espero poder contribuir para uma reflexão crítica sobre os modos através dos quais a ideia política e econômica da lusofonia tem inspirado projectos culturais e identidades sociais específicas. Por outras palavras, pretendo traçar o modo através do qual experiências comunitárias de música e cultura (bem como os discursos que as cercam) incentivam as pessoas a sentir-se em contacto com uma parte essencial de si, as suas emoções e a sua “comunidade”. (VANSPAUWEN, 2013, p. 3)

Um exemplo impressionante é a trajetória e atuação do grupo Leilía²⁵, que se formou com seis mulheres em Santiago de Compostela no ano de 1989, as

23 No Brasil, seria, por exemplo, o movimento Mangubeat em Recife, desencadeado por Chico Science e Nação Zumbi que, mediante a popularização e mixagem pop de ritmos e cantos tradicionais, despertou o interesse de muitos jovens, músicos, pesquisadores, produtores em conhecer e divulgar a música pernambucana de tradição oral

24 Encarte do CD de UXIA – Eterno navegar, 2008, p. 4

25 Veja o trabalho do grupo em <http://leilia.net/>

quais, em paralelo ao mundo dos palcos da música galega *celta* e *world music*, começaram uma intensa pesquisa de campo com as mulheres pandeireteiras e cantadeiras das aldeias – um esforço que muitos anos mais tarde vai ser reconhecido como trabalho pioneiro: “*Creio que é indiscutible que a música vocal de tradición oral de Galiza se escribe en feminino. As investigadoras, as divulgadoras, as artistas debemos comprometernos para xerar espazos dende os nosos ámbitos profesionais nos que visibilizar esta realidade.*” (FEIXOO, 2017, p. 16) Naquele período, anos 90, ainda existia um certo ressentimento em relação aos cânticos tradicionais nas áreas rurais, o que começa a mudar com a recolha e tradução musical do enorme cancionero popular feminino nas zonas rurais da Galiza, realizado com muito comprometimento e capricho musical pelas seis mulheres que recordam do preconceito e do apagamento das memórias dessas mulheres:

*Muchos jóvenes han despreciado la música folclórica porque olía a rancio: "Durante el franquismo surgieron grupos inventados por el régimen y se produjo un rechazo". Curiosamente, una anciana les contó a las mujeres de Leilía que en la dictadura no se les permitía cantar: "Estaba prohibido reunirse más de tres personas, pero en algunos pueblos se recaudaba dinero para la fiesta. Sabían que les iban a poner una multa y el dinero que juntaban era para pagarla". Una de las razones de que el folclor no se transmitiera a las siguientes generaciones es que, tras la guerra civil, el campo se asoció a la pobreza. "Y la gente quería alejarse lo más posible", dice. "A las personas de 40 o 50 años, les preguntabas si su madre cantaba, y contestaban que no. Cuando la madre respondía "sí, sí, yo sé", le decían "está mal de la cabeza, ¿no ve que se van a reír de usted?"*²⁶

Em 30 anos de trabalho e produção de vários CDs, as pandeireteiras e cantadeiras de Leilía ressaltam e reivindicam o papel das mulheres das aldeias, abrindo caminhos para uma nova geração que nos últimos 15 anos redescobriu a tradição oral, criando conjuntos femininos de pandeireteiras: *Pandereteiras Trébede no Luar, Tahume, Cirandela, da Ultraia, Xacarandaina, Pandereteiras Bouba e Tanxugeiras* e muitos grupos mais.²⁷

Durante o ano de 2014, morei na Galiza para conhecer e acompanhar o trabalho intensivo de pesquisa, produção cultural e de ensino do coletivo *aCentral Folque*,²⁸ que vem dando um exemplo incrível de revitalização da música de tradição oral, sem congelamentos e sempre aberto para novos projetos e intercâmbios

²⁶ Numa entrevista em http://elpais.com/diario/1999/05/02/cultura/925596005_850215.html

²⁷ Para quem quiser ouvir esses grupos pode encontrar exemplos nos canais de Youtube, e sobretudo no TV Alala, que desde o ano 2006 exhibe regularmente grupos da tradição musical galega: <http://alala.crtvg.es/>

²⁸ <http://www.folque.com/01.140415wp/acf/somos/>

culturais, locais, regionais e internacionais. Acompanhando alguns projetos de perto, pude observar a intensa produção da cena musical em Santiago de Compostela, desde mulheres das aldeias, grupos folclóricos com homens e mulheres, grupos instrumentais no estilo *neo-celta*, bailes *fiadeiros* nos bares, que atraem os turistas, mas também os próprios galegos (semelhante aos *pubs* irlandeses), além dos mencionados grupos consagrados da música popular galega, e ainda as parcerias transatlânticas e lusófonas realizadas pelos artistas contemporâneos *Uxia*, *Narf*, *Ugia Pedreira*, *Marful*, *Fred Martins*, etc. revelando suas identidades transmigratórias:

Estos son sólo algunos ejemplos del poder transmigratorio de la música, que en el caso de Galicia ha contribuido a la creación de 'una' identidad post-nacional, post-periférica, y que claramente traspasa un sinnúmero de fronteras (geográficas, musicales, de género, etc.) para ofrecer una experiencia pluricultural que va más allá de lo global y local (glocal) en un mundo que se encuentra en constante cambio ... (ROMERO, 2017, p. 328-329)

Com ênfase na contextualização histórica e etnomusicológica, na transculturalidade e no necessário debate sobre gênero nas músicas e musicologias, espero que tenha sido possível mostrar a força e renovação do empoderamento feminino na música galega de tradição oral, vindo de longa data, que às vezes submerge, porém, persiste na presença do cotidiano e se recria em novas dimensões, numa perspectiva glocal e em cenários políticos transformados. As novas dimensões não inventam, porém possibilitam aberturas e novos caminhos para que o protagonismo dessas mulheres ressurgja com toda força e criatividade na produção musical da Galiza, assim como em muitas práticas musicais locais do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large* — cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BARREIRO, Miriam. O imaxinario feminino na música popular galega. In: Capelan, Montabes, Vazques, Vilanueva (orgs.). *Os Soños da Memoria* – documentacion musical en Galicia: metodoloxias para o estudio, p. 133–45. Deputacion de Pontevedra, 2012.
- BLANCO, Domingo (ed.). *Colección de Cantares Gallegos* / José Casal Lois. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2001.
- CALVO-SOTELO, Javier Campos. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.

CARBALLO, Juan Rof. Rosalía, Anima Galaica, In: *7 ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia, 1952.

COHEN, Ronald (ed.). *Alan Lomax: Selected writings 1934–1997*. New York, Routledge, 2003.

COLMERO, José. Local Cultures, Global Contexts: Redefining Galicia in the 21st Century. *Revista Abriu*, no. 7, p. 9-23, 2018.

FEAL DEIBE, Carlos. Sobre el feminismo de Cantares gallegos. In: *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, p. 307-315, Consello da Cultura Galega, 2012 [1986].

FEIXOO, Xulia. *Maruja das Cortellas – Tocadora do pandeiro*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2017.

FEIXOO, Xulia; IGNACIO, Guillerme. *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2017.

GROBA, Xavier; OSSA, Sergio de la. *Gustav Henningsen – Gravacions musicais en Galiza 1964-1968*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2017.

PINHEIRO, Ramon Almuinha. *A la Habana quiero ir. Los Gallegos en la música de Cuba*. Santiago de Compostela: Soutelo Blanco Edicions, 2008.

_____. Repente Galego. *Compostela: Deputacion de Pontevedra*, 2016.

ROMERO, Eugenia R. Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada. *Kamchatka*. Revista de análisis cultural, v. 9, p. 313-31, 2017.

SCHUBART, Dorothé; SANTAMARIA, Antón. *Cancioneiro popular galego, Volume I – Oficios e Labores, Tomo I – Melodias, Tomo 1 – Anexo*. A Corunha: Fundación Barrie, 1984.

VALVERDE, José Filgueira em SAMPEDRO y FOLGAR. *Cancionero Musical de Galicia*. A Corunha: Fundación “Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa”, p. 30, 1982.

VANSPAUWEN, Bart Paul. Reconectando músicas lusófonas através da web: o empreendedorismo cultural de Zarpante, Conexão Lusófona e Caipirinha Lounge. *Revista Transcultural de Música*, n. 17, p. 1-22, 2013.

UXIA. *Eterno Navegar*. Capa de CD. World Village: Harmonia Mundi, 2008.

LINKS:

<http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>

<https://www.youtube.com/watch?v=yq0zw1rz3hY&t=140s>

<https://www.youtube.com/watch?v=KilxE3va7Dg>

<http://www.folque.com/01.140415wp/>

<http://consellodacultura.gal/arquivos/asg/anosafala.php>

http://elpais.com/diario/1999/05/02/cultura/925596005_850215.html

<http://leilia.net/>

<http://alala.crtvg.es/>

<http://www.folque.com/01.140415wp/acf/somos/>

KATHARINA DÖRING é doutora em Educação com ênfase em Arte-Educação pela Universidade Siegen - Alemanha. Atualmente é professora assistente/adjunta da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), professora no Mestrado Profissional em Música (PPGPROM) da EMUS-UFBA: Educação musical com interfaces para etnomusicologia, estudos culturais e música da diáspora africana e professora colaborada do PPGEAFIN - UNEB com a disciplina "Cultura, Educação e Memória". Trabalha e pesquisa na interface entre Etnomusicologia, Educação Musical, Artes, Estéticas e Estudos culturais e decoloniais, com ênfase nas músicas, danças, artes, performances e rituais afro-indígenas e populares; tradição - contemporaneidade; tradições cênico-poético-musicais de matriz africana; geografia cultural, memória regional e histórias de vida. Elaborou, desenvolveu, coordenou e contribuiu com vários projetos de pesquisa e produção cultural com samba de roda e culturas populares na Bahia e Nordeste. Pesquisadora do grupo de pesquisa Núcleo de Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA) desde 2008. Coordenadora do projeto de pesquisa e extensão: "Koringoma - caminhos, territórios e saberes de pedagogias musicais afro-baianos" em parceria com o CEPAIA - UNEB desde 2018, com duas bolsistas PROAF-UNEB. Coordenadora e pesquisadora do projeto e grupo de pesquisa "Koringoma - Laboratório das memórias e práticas cênico-poético-musicais das culturas populares, negras e indígenas na América Latina desde 2019.

“CADÊ O CAFÉ?": NOVAS TRILHAS DO CHORO NAS RODAS DO INTERIOR PAULISTA

Renan Moretti Bertho
Universidade Estadual de Campinas
renanbertho@gmail.com

Resumo: Rodas de choro são entendidas como espaços informais destinados à performance musical onde o choro é – e sempre foi – praticado. Este artigo aborda essa prática musical em sete cidades do interior paulista, região que concilia um passado notoriamente caipira com um presente visivelmente urbanizado. Através de viagens curtas entre cidades vizinhas, os participantes das rodas constroem e negociam trilhas musicais nesta região. Se, por um lado, essas localidades possibilitam o surgimento de contextos multiculturais recentes, por outro, muitas das iniciativas que surgem não estão historicamente associadas a essas cidades. Nesse sentido, por meio dessas trilhas musicais as rodas de choro atendem aos anseios dos participantes por uma música instrumental brasileira no interior do estado de São Paulo. Os resultados dessa pesquisa demonstram o funcionamento das dinâmicas de intercâmbio entre músicos locais bem como apontamentos sobre as novas trilhas do choro no interior paulista.

Palavras-chave: choro, trilhas musicais, interior paulista, música instrumental brasileira, localidade.

“CADÊ O CAFÉ?” NEW MUSICAL PATHWAYS IN THE *RODAS DE CHORO* OF THE INTERIOR OF SÃO PAULO

Abstract: *Rodas de choro* are informal spaces for musical performance where the popular musical genre *choro* is - and has always been - practiced. This article presents this musical practice in seven cities located in the “interior” of the state of São Paulo, an area that combines a rural past with an urbanized and modern present. Through short trips between neighboring cities, participants build and negotiate musical pathways in this region. If, on the one hand, these localities allow for the emergence of recent multicultural contexts, on the other, many of these initiatives are not historically associated with these cities. In this sense, through these musical pathways, *rodas de choro* fulfil the participants' aspirations of participating in Brazilian instrumental music. Research results demonstrate how the dynamics of musical exchange operate among local musicians and present findings on the new musical pathways *choro* has forged in the interior of São Paulo.

Keywords: Choro; Musical Pathways; Interior of São Paulo; Brazilian Instrumental Music; Locality.

Em meados de 2012 acompanhei o músico e compositor Maurício Tagliadello a uma cafeteria no centro da cidade de São Carlos. Pedi um expresso, mas quando a xícara chegou à nossa mesa, apresentava uma quantia ínfima de café. Maurício olha e diz: “Nossa! Está praticamente vazia, parece até que serviram com um conta-gotas!” Eu e a garçonete rimos; ele então continua: “Mas afinal, cadê o

café?”. Tal expressão batizou um choro de duas partes que Maurício havia composto alguns dias antes e que, até então, estava sem nome¹.

A expressão “cadê o café?” serve ainda como enunciado para problematizar mudanças e transformações em zonas rurais do interior do estado de São Paulo. Nas últimas décadas, a produção agrícola dessa região sofreu profundos impactos econômicos, sociais e ambientais. O título deste artigo, portanto, traça uma relação simbólica entre a quantidade de café na xícara – cena que serviu de inspiração para o nome de uma música – e a ausência da cafeicultura em municípios que rapidamente se modernizaram, sofreram grandes transformações e atualmente são considerados polos tecnológicos. Assim, ao propor um paralelo simbólico entre choro e cafeicultura, chamo a atenção para o impacto que os processos de urbanização tiveram na diversidade musical de uma região. Trata-se de compreender *como e por que* fatores sociais e ambientais se vinculam a aspectos econômicos e culturais².

I – VELHAS RODAS, NOVAS TRILHAS³

Este artigo aborda rodas de choro que acontecem frequentemente no interior paulista. Tais rodas são entendidas como espaços informais destinados à performance musical onde o choro é – e sempre foi – praticado. O interior paulista, por sua vez, é compreendido enquanto uma localidade formada por cidades que conciliam um passado notoriamente caipira⁴ com um presente visivelmente urbanizado e em constante transformação. Rodas de choro informais, espontâneas e periódicas são algo recente nessa região e vêm se consolidando graças ao empenho e comprometimento de músicos amadores e profissionais. Muitos desses

¹ Maurício é violonista e compositor formado pelo Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” em Tatuí, SP. Atualmente, sua produção é voltada para arranjos de violão solo e composições autorais. Participa ainda de variados projetos de samba e grupos de choro. A gravação e a partitura de *Cadê o café?* podem ser encontradas no seguinte endereço: <http://academiadochoro.com.br/gravacoes-partituras>

² O tópico III do presente artigo, intitulado *O interior de ontem e o interior de hoje* especifica e exemplifica tais relações por meio de contextualização histórica e de dados provenientes de pesquisa etnográfica.

³ O conceito de *Trilhas* aqui utilizado está embasado teoricamente na proposta de Ruth Finnegan, mais especificamente no livro *The Hidden Musicians* (1989). Tal conceito será aprofundado e discutido no tópico seguinte, intitulado *Po(ô)r trilhas no choro*.

⁴ No presente texto o termo caipira é compreendido de acordo com a definição proposta por Antônio Cândido, ou seja: “Para designar os aspectos culturais (...) exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial” (CÂNDIDO, 2010, p.27). O autor dialoga ainda com Cornélio Pires ao observar o processo de *acaipiração* ou *acaipramento* enquanto um fato homogêneo que incorpora diversos tipos étnicos à cultura rústica paulista.

instrumentistas são jovens de classe média que promovem tais manifestações em espaços inéditos e levam o choro a lugares onde essa música é praticamente desconhecida. Para esses entusiastas, o choro se tornou um modo de vida e a disseminação dessa música se tornou uma missão. Diante desse cenário, surgem alguns questionamentos: quais os caminhos musicais percorridos para conectar músicos e participantes a essas rodas? Como esses atores influenciam e são influenciados por aspectos socioculturais da região? E ainda, quais são as características da prática musical nesses novos contextos?

Para responder tais questionamentos, parto de um trabalho de campo realizado em sete cidades do interior paulista; são elas: Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro, São Carlos e Tatuí. A esses dados somam-se ainda reflexões construídas ao longo da minha pesquisa de mestrado, que investigou a performance e o fazer musical nas atividades promovidas pelo projeto Academia do Choro (AdC) na cidade de São Carlos⁵. Durante essa investigação, presenciei a participação de diversos músicos nas atividades da AdC, muitos dos quais se deslocavam voluntariamente de municípios vizinhos para tocar na roda. Logo compreendi que os vínculos e as relações criadas e negociadas naquele espaço não orientavam apenas o fazer musical da AdC, mas também impulsionavam a prática do choro no interior paulista.

Com base nessa pesquisa, observo que tanto os músicos quanto o público em geral constroem e negociam *trilhas musicais* do choro entre diferentes cidades de uma mesma região. A principal ação que constitui esses novos caminhos é o deslocamento intermunicipal dos músicos, pois através de viagens curtas entre cidades vizinhas esses instrumentistas encontram pessoas com interesses comuns, trocam contatos, divulgam informações sobre o universo do choro, realizam parcerias e viabilizam projetos artísticos. Em suma, por meio dessas trilhas musicais as rodas de choro atendem aos anseios dos participantes por uma música instrumental brasileira no interior do estado de São Paulo.

⁵ Essa pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Unicamp, teve orientação da Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira e contou com o apoio da FAPESP (nº do processo 2013/08972-1). Como resultado dessa investigação, foi produzida a dissertação “*Academia do choro: performance e fazer musical na roda*” (BERTHO, 2015). O projeto Academia do Choro, por sua vez, teve início em 2011. Foi idealizado pelo músico Tiago Veltrone e possui como principais objetivos a prática e a divulgação do choro. Vídeos, fotos, gravações e informações desse projeto podem ser encontrados em <http://academiadochoro.com.br/>

Ao cumprir esse papel, tais manifestações moldam a realidade cultural dessas cidades e dão fôlego a várias ações locais: festivais independentes são organizados pelos próprios músicos; diferentes sonoridades são incorporadas ao cotidiano de praças, bares e casas de shows; e, evidentemente, um público começa a se formar para acompanhar essas atividades. Entretanto, em paralelo a essas inovações, tais práticas são constantemente determinadas e influenciadas pelas características e pela realidade dessa região. Um exemplo desse impacto do local no musical seria a falta de músicos treinados para tocar choro. Por conta desse fato, alguns encontros são cancelados e outros tantos acontecem sem alguns dos principais instrumentos característicos do choro⁶. Ainda pensando em tais ingerências, há de se mencionar bares que limitam a quantidade de instrumentistas tocando ao mesmo tempo; estabelecimentos que priorizam “música cantada” em detrimento de “música instrumental”; bem como praças e espaços públicos nos quais a música ao vivo é permitida apenas em horários específicos. Em suma, a prática das rodas de choro intervém culturalmente na região, enquanto, paralelamente, características dessa mesma região influenciam a dinâmica e a estrutura das rodas.

Dito isso, o principal argumento defendido neste texto é que novas trilhas musicais são possíveis e que podem relacionar práticas centenárias – como é o caso das rodas de choro – a espaços e realidades contemporâneas. Se, por um lado, essas localidades possibilitam o surgimento de contextos multiculturais recentes, por outro, muitas das iniciativas que surgem não estão historicamente associadas a essas cidades. Nesse incipiente paradoxo observa-se uma rede de influências simultâneas na qual a dinâmica e a realidade sociocultural de uma região determinam as condições da prática musical; porém, ao mesmo tempo, essa mesma prática molda comportamentos e ações da localidade em questão. Em poucas palavras, o *local* influencia o *musical* e vice-versa. Feitas essas ponderações, convém observar as bases teóricas que sustentam a noção de trilhas musicais, bem como a articulação deste conceito com a construção da localidade enquanto um espaço fluido, constantemente construído.

⁶ Lamas e Bertho (2019, p.427), por exemplo, analisam uma gravação etnográfica de *Cochichando* feita em uma roda de choro na cidade de Campinas em 2018, ocasião na qual não havia nem pandeiro nem violão de sete cordas – ambos instrumentos típicos do universo do choro.

II – PO(Ô)R TRILHAS NO CHORO

Em *The Hidden Musicians* (1989), a antropóloga Ruth Finnegan revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. A autora observa e analisa as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais⁷. Entre as diversas práticas abordadas, encontramos, por exemplo, descrições profundas sobre os concertos realizados no mundo da música clássica; informações precisas sobre os compromissos que perpassam o mundo das bandas de metais e impressões detalhadas acerca da organização dos *pubs* que abrigam o mundo da música *folk*. Ao analisar os contrastes e traçar comparações entre os diferentes mundos musicais de Milton Keynes, a autora argumenta em prol de um fazer musical local. A cidade passa então a ser compreendida como um meio urbano heterogêneo, capaz de produzir os mais diversos tipos de engajamento musical.

No decorrer desta discussão, é desenvolvido o conceito de trilhas musicais⁸ como uma proposta flexível para a compreensão das práticas sociais e das ações coletivas compartilhadas. Segundo a autora: “O complexo caminho em que os mundos se interpenetram uns aos outros e possuem ligações amplas fora da localidade conduz a uma reconsideração do conceito de mundo musical como rota para compreender a prática musical local” (FINNEGAN, 1989, p. 131). A “rota para compreensão” das ações coletivas compartilhadas entre os diferentes mundos leva o nome de trilha musical. Diferente da complexidade estrutural característica de um mundo musical, as trilhas podem ser formadas por pessoas e por suas trajetórias e histórias de vida (*ibid.*, p.305).

Os conceitos propostos por Ruth Finnegan possuem correspondência nas ideias da geógrafa cultural Doreen Massey (1993). Para Massey, o que define uma localidade são as constantes relações e conexões que esta possui com outras localidades. Nas palavras da autora: “pensar as localidades desta maneira é salientar

⁷ A metáfora de *mundos musicais* é utilizada por Finnegan como um desdobramento do conceito de *Art Worlds*, formulado por Howard Becker em 1982. De acordo com a autora, a definição de mundos musicais: “... surge a partir da descrição dos próprios participantes (...) o termo também vem sendo usado por antropólogos para se referir à visão de mundo das pessoas, ou para diferenciar mundos sociais, enfatizando a diferença e complexidade cultural das ideias e práticas.” (Finnegan, 1989, p. 31, tradução minha).

⁸ Livre tradução do original *musical pathways*.

que a sua formação e seu caráter não podem ser compreendidos apenas pela observação de um lugar isolado.” (*ibid.*, p.144). Diferentes relações, ações e conexões podem formar uma localidade, ao mesmo tempo em que uma determinada localidade pode formar relações, ações e conexões. Com efeito, a autora sugere que “as identidades dos lugares mudam constantemente” (*ibid.*, p.145), podendo variar de acordo com o impacto de questões globais; porém, simultaneamente, ações de pessoas locais em níveis locais também podem influenciar eventos e condições em escalas globais. Nesse sentido, a ideia de “interior paulista” discutida no presente texto corresponde à constante relação entre eventos, ações e condições observadas em diferentes cidades de uma mesma região.

Tais pressupostos teóricos dialogam com o dossiê *O musicar como trilha para a etnomusicologia* (VILLELA *et al.*, 2019). Na perspectiva destes autores, *musicar*⁹ é uma ação situada, que se relaciona com o local de acordo com as práticas das pessoas envolvidas nas atividades. Já a localidade é considerada como um contexto dinâmico, fluido e em relação com outras localidades. Ao articular discussões sobre engajamento musical, localidade e comunidade, os autores buscam uma abordagem capaz de desconstruir “essencializações que tradicionalmente conectam estilos musicais específicos a localidades definidas” (*ibid.*, p.19). Logo, o musicar local é pensado como o produto do encontro de trilhas musicais distintas.

Em novo diálogo com Finnegan (2018), cabe notar que engajamentos musicais e processos de construção da localidade também podem ocorrer em “não lugares”. Seria esse o caso de trilhas musicais que levam ao deslocamento e ao trânsito dos participantes. Mais do que considerar as distâncias entre espaços físicos, Finnegan observou como essa movimentação integra um ritual de quebra da vida cotidiana: “Em Milton Keynes, como em outros lugares, as pessoas viajavam para participar da música” (*ibid.*, p.488). Ações que ocorrem ao longo desse trânsito – como conversas, avaliações, seleção do repertório que se escuta no rádio do carro, por exemplo – são preparativos que antecipam e que podem influenciar a performance dos envolvidos. “Os caminhos e rituais musicais da cidade não eram

⁹ Trata-se de uma livre tradução do termo *musicaking*, elaborado por Christopher Small (1998) na intenção de envolver as ações direta ou indiretamente relacionadas a uma determinada prática musical. Em suma, um mapeamento das diferentes possibilidades de engajamento com a música.

confinados ou definidos por bairros locais. Nesse sentido o musicar não era, em essência, ‘local’” (*ibid.*, p.489).

Para o argumento da presente discussão, os “não lugares” definidos por Finnegan podem ser entendidos como as viagens de uma cidade à outra. O fato é que, para compreender as trilhas e os caminhos musicais do choro no interior paulista, não basta considerar apenas a prática da roda; também é preciso observar que os músicos que trilham os caminhos possuem motivações pessoais para viajar: alguns não têm com quem tocar em suas respectivas cidades; outros estão comprometidos com um ideal de divulgação do choro; há ainda aqueles que querem divulgar suas produções artísticas e serem reconhecidos enquanto instrumentistas famosos. Em suma, os estímulos e justificativas para percorrer estradas em busca de rodas de choro são diversos. Nesse contexto, o ponto principal a ser observado é que o engajamento pessoal em uma trilha musical local é construído antes, durante e após os deslocamentos que levam esses instrumentistas às rodas.

III – O INTERIOR DE ONTEM E O INTERIOR DE HOJE

Historicamente, o interior paulista se desenvolveu com base no aumento expressivo da produção cafeeira e no crescimento intenso do número de imigrantes. Segundo Silva (2013, p. 2) entre o final do século XIX e o início do século XX essa região sofreu um processo conhecido como “Grande Imigração”. De acordo com esse historiador, o fim da escravidão trouxe consequências econômicas para o Brasil e “obrigou os agricultores paulistas a encontrar alternativas de mão-de-obra para a crescente cultura cafeeira, que agora penetrava nas terras do interior da província e necessitava de cada vez mais mão-de-obra para a lavoura” (*ibid.*). A solução foi importar trabalhadores estrangeiros, principalmente da Itália, mas também de outras partes da Europa, do Japão e do Oriente Médio (*ibid.*).

Semelhante discussão está presente em Doin *et al.* (2007, p.92) ao observarem que: “Concomitantemente à abolição efetiva do tráfico de escravos e graças a fatores vários — entre eles (...) a produção cafeeira e a intensificação da imigração — inicia-se o desenvolvimento das cidades situadas no ‘Brasil caipira’, especialmente na porção interiorana do mapa paulista (...)”. Segundo esses autores, o ideal de progresso imposto por uma elite “desejosa de modernizar-se” articulou duas forças vitais: *modernização* e *civilização* (*ibid.*, p.94). Como consequência desse

processo, a região se urbanizou quase que instantaneamente: “Rápido, então, lugarejos cresciam e tomavam forma de cidades, tornando-se, assim, centros bafejados pela *força da grana que construía e destruía coisas belas*, um verdadeiro admirável mundo, que mesclava sem possibilidades de separação o arcaico e o novo.” (*ibid.*, p.95).

Na década de 1930 a região presenciou a consolidação da economia industrial, o processo de expansão urbana e o final do ciclo do café (LIMA, 2007 p.12-13). Já entre as décadas de 1940 e 1950, houve tensões decorrentes do processo de industrialização, muitas delas envolvendo moradores da zona rural e habitantes da recente malha urbana. Ao observar tais contrastes Antônio Cândido aponta que:

Graças aos recursos modernos da comunicação, ao aumento da densidade demográfica e à generalização das necessidades complementares, acham-se agora frente a frente homens do campo e da cidade, sitiantes e fazendeiros, assalariados agrícolas e operários – bruscamente reaproximados no espaço geográfico e social participando de um universo que desvenda dolorosamente as discrepâncias econômicas e culturais (CÂNDIDO, 2010, p. 256).

Atualmente, o interior paulista se vê dominado pela monocultura da cana-de-açúcar. Como consequência dessa nova realidade, diversos impactos econômicos, sociais, culturais e ambientais foram observados na região. Não por acaso, Silva e Martins afirmam que: “Para o viajante que percorre as rodovias paulistas após a cidade de Campinas, indo em qualquer direção, a impressão que terá é que estará no meio de um gigantesco canavial” (SILVA e MARTINS, 2010, p. 234). Baseados em uma análise concreta do agronegócio na região, os autores evidenciam as relações autoritárias nesse modelo de plantio e a falta de articulação entre as esferas sociais e ambientais¹⁰.

Assim como muitas cidades do interior paulista, São Carlos se desenvolveu em função da cafeicultura, tendo sua produtividade mais expressiva entre as décadas de 1910 e 1920. Nesse período, arte e cultura se resumiam a bailes promovidos por associações de imigrantes, apresentações teatrais, festas cívicas e comemorações religiosas. Com o crescimento da cidade, outras opções surgiram,

¹⁰ Silva e Martins (2010, p.203) apresentam dados do IEA (Instituto de Economia Agrícola) para as regiões de Araraquara, Franca, Jaboticabal, Jaú, Limeira, Piracicaba, Ribeirão Preto e São João da Boa Vista. De acordo com esse levantamento, em 2006 essa região tinha 1.342.607 hectares com cana de açúcar, sendo que em entre 2006 e 2007 houve diminuição na área de plantio de 32 produtos agrícolas entre eles: arroz (-10%), feijão (-13%), milho (-11%), batata (-14%), mandioca (-3%), algodão (-40%), tomate (-12%).

como o cinema, o circo, os espaços para show, os bares com música ao vivo, entre outras¹¹. Entretanto, práticas regulares e informais dedicadas exclusivamente ao choro só aconteceriam no município em 2010, com o início das atividades do grupo Academia do Choro – essa informação foi devidamente apurada em entrevistas com músicos que atuaram na cena musical são-carlense entre as décadas de 40 e 50 (BERTHO, 2015, p. 55).

Vale observar que Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro e Tatuí são municípios com percursos históricos e perfis semelhantes ao descrito acima. É evidente que cada município possui características próprias e percursos históricos peculiares – Ribeirão Preto e Campinas, por exemplo, são cidades consideravelmente maiores que as demais. Já Tatuí, por conta do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, possui um expressivo número de jovens estudantes de música e instrumentistas recém-formados. Guardadas essas devidas singularidades, o ponto que une as cidades dessa região é a presença de um passado notoriamente caipira e sua rápida modernização. Ou seja, em questão de poucas décadas essas cidades sofreram transformações e se modernizaram, chegando ao ponto de atualmente conciliarem uma herança rural, rústica e caipira – muitas vezes menosprezada – com um presente visivelmente urbanizado e em constante transformação.

Levando em conta tal trajetória compartilhada, seria sensato que a identidade musical dessas cidades estivesse, de algum modo, associada a características rurais – como a música sertaneja, a moda de viola ou ainda, de acordo com Antônio Cândido, o cururu¹². Porém, o que se observa é a coexistência de variadas práticas musicais, sem a predominância de um fazer musical exclusivamente dominante e representativo da região. Em outras palavras, apesar do passado rural/caipira favorecer um contexto de legitimidade para aquilo que poderia ser uma música típica da região, as cidades apresentadas neste artigo não demonstram uma identificação singular e majoritária com gêneros musicais predominantemente rurais. Mesmo em cidades como Tatuí, que promove eventos

¹¹ Mais informações sobre a história desse município podem ser encontradas em Jambersi e Arci (2009) e Lima (2007).

¹² Para Cândido (2010, p.11), o cururu é a “dança cantada do caipira paulista – cuja base é um desafio sobre os mais variados temas, em versos obrigados a uma rima constante (*carreira*) que muda após cada rodada”.

destinados ao incentivo do cururu¹³, também são encontrados festivais independentes de rock e de música autoral¹⁴. Tal pluralidade reforça a hipótese de que, apesar de uma herança caipira, o interior paulista atualmente concilia variadas iniciativas culturais, tanto tradicionais quanto modernas, sendo que algumas não possuem sequer relação histórica com essa região.

Outro exemplo deste sutil paradoxo é o cenário musical são-carlense que foi observado ao longo da minha pesquisa de mestrado. Seguem duas tabelas apresentando o cenário musical anual e semanal encontrado nessa cidade entre os anos de 2013 e 2015. Vale observar que nesse período o município contava com grandes festivais e com grupos que propunham práticas e fazeres musicais variados: maracatu, catira, orquestras, taiko e danças circulares (BERTHO, 2015, p. 56-57).

Cenário musical semanal são-carlense ¹⁵							
	segunda	terça	quarta	quinta	sexta	Sábado	Domingo
Sesc				bossa nova, instrumental, jazz, rock ou samba.			
Bares		bossa nova, pagode, rock, roda de choro, roda de samba, samba, sertanejo.					
Casas Noturnas			hip-hop, pagode, rap, rock, samba, sertanejo.				
Clubes				Bailes dançantes ou shows com música ao vivo.			

Tabela 1: Cenário musical semanal são-carlense

¹³ Um exemplo dessas iniciativas é o *Torneio Estadual de Cururu*, que integra o *Festival de MPB Raiz e Tradição*, que acontece na cidade de Tatuí. Para mais informações consultar: <http://www.diariodetatui.com/2013/10/o-que-e-o-torneio-estadual-de-cururu.html?m=1>.

¹⁴ Trata-se do *Grito Festival*, realizado pelo Coletivo Independente Pé Vermeio, entre outras organizações. Fonte: <http://tatui.sp.gov.br/noticias/9024/com-musica-danca-e-arte-4-edicao-do-grito-festival-foi-sucesso-de-publico-em-tatui>

¹⁵ As denominações utilizadas para descrever os gêneros musicais nesta tabela foram observadas empiricamente.

Cenário musical anual são-carlense ¹⁶						
	Janeiro/ Fevereiro	Março/ Abril	Maio/ Junho	Julho/Agosto	Setembro/ Outubro	Novembro/ Dezembro
Sesc	Programação musical constante. Contempla diversos gêneros.					
Bares e Casas Noturnas	Programação musical constante. Os gêneros musicais são determinados em função do perfil e do público do bar					
Festivais	<i>Grito Rock</i> (Fevereiro)		<i>Virada Cultural</i> (maio) <i>Matsuri</i> (maio)		<i>Festival Contato</i> (setembro)	<i>Chorando Sem Parar</i> (dezembro) <i>Sanca Hip-Hop</i> (Novembro)
Festas Municipais		<i>Festa do Clima</i> (abril)			Dia da padroeira (outubro)	Aniversário da cidade (Novembro)

Tabela 2: Cenário musical anual são-carlense

Diante do contexto observado em São Carlos, nota-se semelhante diversidade de atividades e práticas musicais pode ser facilmente encontrada na maioria das cidades citadas neste artigo. Vale observar que muitas dessas práticas configuram um elemento de inovação cultural local, enfatizando sonoridades que até então não possuíam expressividade nestas cidades. Nesse sentido, pode-se dizer que se trata de uma região multicultural que favorece o surgimento de novas atividades, novas práticas e, conseqüentemente, novas trilhas musicais.

III - O CHORO DAS [E NAS] RODAS

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas; assim surgiam as primeiras rodas de choro. Diversos autores¹⁷ atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro, que na época estava sob forte influência de ritmos e danças de origens europeias,

¹⁶ A organização bimestral foi adotada para facilitar a visualização e a organização da tabela. As informações apresentadas aqui têm 2013 como ano-base para os períodos de festivais e festas municipais.

¹⁷ A lista de autores que abordam a história do choro é vasta e compreende trabalhos com diferentes orientações teóricas: desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais – Cazes (2010) e Diniz (2007) – até a historiografia crítica – Bessa (2010) e Lima Rezende (2014) – passando inclusive pela análise do discurso – Aragão (2013).

sobretudo a polca. De acordo com Sandroni: “Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano”. (SANDRONI, 2001, p.103). Há de se mencionar ainda um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas¹⁸.

Ao longo de aproximadamente 150 anos de história o choro atravessou diferentes fases e se adaptou aos mais variados contextos: adquiriu reconhecimento social e se profissionalizou (BESSA, 2010, p.34); oscilou entre o centro e a margem da indústria fonográfica até cair no ostracismo (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA, 2005, p. 88 - 98); e chegou a experimentar um verdadeiro “boom” durante a revitalização da década de 70 (SOUSA, 2009, p.31 – 36). Estas passagens tornam a história do choro rica e extensa, caracterizando um tema à parte. Entretanto, é de interesse deste texto, destacar que a roda esteve presente em todos os momentos dessa trajetória, desde o surgimento até os dias atuais, chegando a ser considerada a “matriz” do choro (LARA FILHO *et al.*, 2011 p.150).

Em linhas gerais, uma roda de choro é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por músicos que desempenham as funções harmônica, melódica e rítmica¹⁹. Uma vez consolidado o grupo base, pode haver revezamentos com músicos profissionais ou amadores que frequentam o espaço onde esta prática acontece, geralmente em um bar ou restaurante. Entretanto, para participar destes revezamentos é necessário desenvolver habilidades musicais e compreender uma série de códigos sociais e morais. Sem o desenvolvimento prévio destes conhecimentos, a participação na roda está fadada ao fracasso.

Na prática, enquanto os artistas tocam, o público escuta e, em situações aleatórias, expressa reações individuais, como marcar a pulsação da música com mãos e pés, aplaudir ou movimentar o tronco e a cabeça sutilmente. Em meio a esta audiência, hora atenta, hora desatenta, encontramos instrumentistas que estão inicialmente no papel de público e, em determinado momento, pegam seus

¹⁸ Para mais informações consultar, por exemplo, Contier (2004, p.5-8) e Wisnik (1983, p.159-161).

¹⁹ No choro, geralmente estas categorias dividem-se em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone entre outros) e acompanhadores (violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Existe ainda o uso da voz; no entanto, poucos choros possuem letra, o que torna esta prática pouco usual.

instrumentos, ocupam um lugar na mesa dos músicos e começam a tocar. É uma situação na qual o conhecimento técnico-musical diferencia o público geral (que escuta e expressa reações individuais) dos participantes em potencial (habilitados tecnicamente a sentar na roda e fazer música coletivamente).

Diante das características expostas até aqui, o choro praticado nas rodas pode ser compreendido como uma música instrumental desafiadora. A dificuldade técnica presente no fraseado dos solistas, bem como as complexas conduções e variações de padrões rítmicos empregados pelos violões, pandeiros e percussões, requer dedicação constante por parte dos instrumentistas, que são desafiados a superar tais obstáculos através do estudo, da dedicação e do engajamento. Esta característica levou o choro a ser tocado por músicos cada vez mais especializados e apreciado por uma audiência seleta, capaz de compreender e valorizar tal aprimoramento. Importante destacar que esta sofisticação na relação performer-público é uma tendência contemporânea que reflete a adaptação ao contexto de produção sonora atual – diferente, por exemplo, do contexto essencialmente informal e festivo observado no período de gênese desta música.

Atualmente essas manifestações são realizadas em diversos estados e países, sendo que no interior paulista acontecem regularmente em Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro, São Carlos e Tatuí²⁰. Cada qual possui características próprias no que diz respeito à instrumentação, formas de participação, duração, local de realização, sonorização, periodicidade, divulgação, patrocínios e apoios (BERTHO, 2015, p. 59-61). Apesar das notáveis diferenças, esses espaços partilham de um fazer musical em comum: a prática regular, periódica e informal de um repertório específico, fundamentalmente composto por choros, ao qual podem ser incluídos ainda maxixes, polcas, baiões, *schottisch*, quadrilhas e valsas. Os instrumentistas participantes são jovens e adultos, geralmente têm entre 20 e 60 anos, são de classes sociais e graus de escolaridade variados e possuem diversos níveis de formação musical – desde iniciantes até músicos profissionais.

²⁰ Tais dados são fruto da minha atuação enquanto pesquisador, que se deu entre os anos de 2017 e 2019. Não descarto a possibilidade de cidades próximas com práticas semelhantes; também não descarto a chance de algumas dessas rodas terem sido interrompidas após 2019. Em todo caso, ressalto a falta de estudos acadêmicos e a escassez de bibliografia específica sobre o tema.

Vídeos produzidos ao longo da já mencionada pesquisa de mestrado (BERTHO, 2015) podem servir como referência audiovisual para compreensão da sonoridade e do ambiente dessas práticas. São registros da roda organizada pela AdC entre os anos de 2013 e 2015 que foram organizados e categorizados de acordo com as temáticas abordadas naquela pesquisa. Esse material, composto de cinco vídeos, apresenta uma dimensão geral do objeto de pesquisa e pode ser acessado no seguinte link: bit.ly/performanceadc.

III - O CHORO NAS [E DAS] ETNOGRAFIAS: ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA INVESTIGAÇÃO DAS RODAS.

Com o intuito de investigar rodas de choro em seu contexto cultural, busco compreendê-las como um processo que pode ser descrito e interpretado. Desse modo, faço uso da etnomusicologia, entendida por Rafael José de Menezes Bastos como um encontro de perspectivas inesgotáveis entre música e antropologia²¹. Semelhante postura é apresentada por Tiago Oliveira Pinto, que compreende a etnomusicologia como uma disciplina de “natureza híbrida” (PINTO, 2001, p. 223), pertencente tanto à musicologia, pelos conteúdos, quanto à antropologia, pelo método de pesquisa. Na abordagem musicológica, a música é compreendida enquanto texto e sua avaliação é feita com base em gravações e registros. O enfoque antropológico, por sua vez, prevê a ida a campo e a inserção do pesquisador no contexto cultural (*ibid.*, p.251).

Os dados apresentados no presente texto são baseados no enfoque antropológico, construídos por meio de pesquisa de campo em cada um dos municípios citados. Assim, por um período de aproximadamente um ano e meio, entre março de 2018 e agosto de 2019, foram produzidas entrevistas semiestruturadas, caderno de campo e registros audiovisuais – vídeos e fotografias que estão em fase de edição. Logo, o estudo foi feito com base em observações, descrições e análises das práticas musicais investigadas. Partindo dessas atividades, busquei construir uma visão analítica sobre as rodas de choro, utilizando, para isso, o conceito de etnografia da música, compreendida como:

²¹ Para abordagem histórica da etnomusicologia ver Bastos (2013, p.31-77).

... a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008, p. 239).

Em relação à construção da etnografia, partilho da proposta de Campbell e Lassiter (2015), ao entender que se trata de uma prática que mistura reflexão e ação, sendo necessário: “ficar atento sobre como as nossas próprias posições podem se manifestar e influenciar nosso trabalho etnográfico.” (*ibid.*, p. 54). Uma vez imerso na roda, fiz uso da observação participante, entendida aqui de acordo com Gomes (2014), ou seja, buscando a compreensão da cultura pela vivência concreta em seu meio. Para o autor: “Não basta observar os fenômenos, não basta entrevistar as pessoas que deles participam, não basta conhecer os documentos materiais ou ideológicos de uma cultura. É preciso vivenciá-la!” (*ibid.*, p.56.). Dotado desse referencial teórico-metodológico, minha atuação nas rodas não foi apenas como pesquisador, mas também como músico engajado nos musicares locais de cada município.

Ao longo da pesquisa, minha base se tornou a cidade de São Carlos, tanto pela afinidade pessoal que possuo com os músicos da Academia do Choro – grupo que pesquisei na já mencionada pesquisa de mestrado – quanto pela proximidade geográfica com as outras cidades. A Figura 1 mostra que a cidade de São Carlos está localizada praticamente em meio aos demais municípios; a Figura 2 mostra um mapa das cidades pesquisadas em relação aos limites do Estado e à sua capital, a cidade de São Paulo.

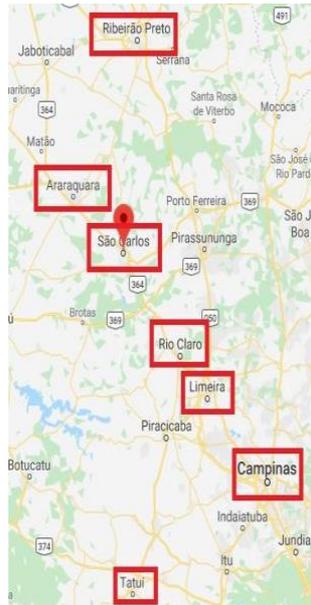


Figura 1: Mapa das cidades pesquisadas. Fonte: <http://www.mapas-sp.com/municipios.htm>

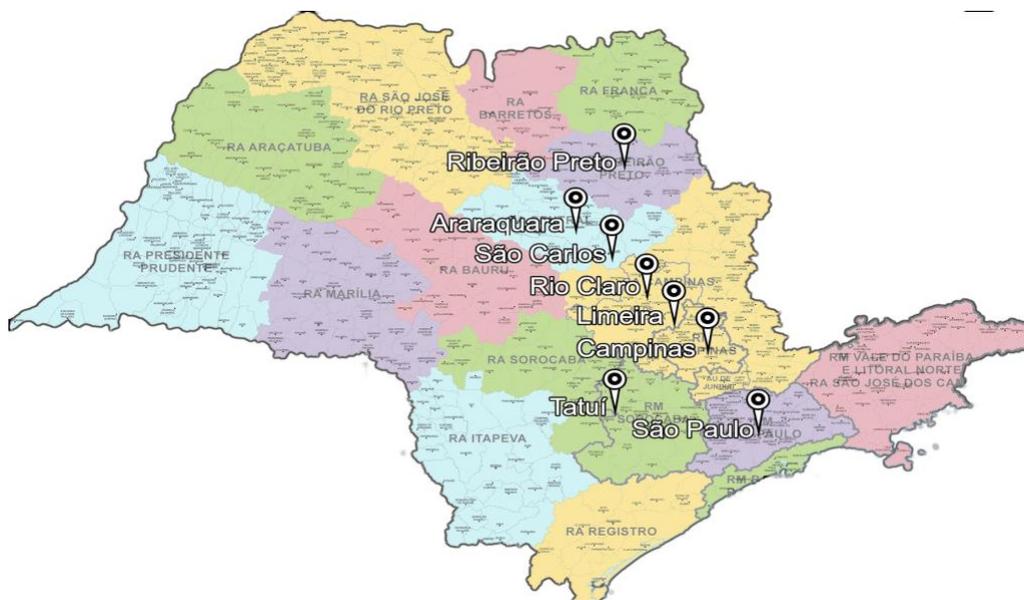


Figura 2: Mapa das cidades pesquisadas dentro dos limites do Estado de São Paulo e a relação dessas cidades com a capital paulista. Fonte: <http://www.mapas-sp.com/municipios.htm>

Devido às irregularidades nos calendários desses municípios, e algumas vezes devido aos impedimentos dos próprios integrantes das rodas, algumas atividades foram canceladas por falta de participantes e outras foram agendadas em cima da hora. Diante dessa situação foi importante me estabelecer em uma cidade que permitisse idas e vindas entre uma cidade e outra. Dessa forma, as viagens entre São Carlos e as outras cidades com o objetivo de realizar trabalho de campo se

tornaram uma atividade constante. Esse “vai e volta” foi importante para que a construção dos dados se desse de maneira sistemática, respeitando as peculiaridades e as características de cada espaço.

Conforme a minha presença se tornou frequente, os músicos ficaram sabendo da minha pesquisa e alguns chegaram a solicitar caronas para participar das rodas. Ao longo desse deslocamento muitos conhecimentos e informações foram compartilhados: desde assuntos pessoais – como relações familiares e posicionamentos políticos – até impressões particulares sobre a prática musical. No caminho de ida, era frequente os músicos projetarem suas expectativas sobre como seria a roda, frases comuns desse momento eram:

- Será que o *Fulano* vai estar lá hoje?
- Estudei tal música a semana toda para tocar nessa roda!
- Espero que hoje comece um pouco mais tarde, assim dá tempo de comer algo antes de tocar.

Já no caminho de volta inevitavelmente eram feitas avaliações gerais, tanto sobre o andamento do evento, quanto sobre suas próprias performances:

- Nossa, hoje errei a parte B de um choro que eu toco há mais de dez anos!
- Você viu só como o *Fulano* está tocando bem? Ele evoluiu muito de uma semana para outra.
- Fui muito bom rever *Fulano*, estava com saudade de tocar com ele!²²

IV – APONTAMENTOS SOBRE AS NOVAS TRILHAS DO CHORO NO INTERIOR PAULISTA

O primeiro ponto para entender a criação de novas trilhas do choro no interior paulista é compreender que instrumentistas viajam de um município a outro com o único objetivo de frequentar as rodas. A esta prática proponho o nome de *intercâmbio regional* bem como uma divisão entre *músicos locais* – que são os

²² Todas essas frases foram recorrentes ao longo das viagens. Ouvi mais de uma vez cada uma delas e as registrei em diário de campo, naturalmente com variações linguísticas, mas, em essência, sempre com o mesmo sentido. Como foram ditas por diferentes pessoas em dias variados, optei por não identificar a autoria dos que as disseram.

residentes na cidade em que a roda acontece – e *músicos visitantes* – aqueles que viajam das cidades próximas.

As situações vivenciadas pelos músicos locais e visitantes em um contexto de intercâmbio regional agregam experiências para ambas as partes e estabelecem diversos níveis de relação entre os participantes. Os músicos locais, por exemplo, sentem-se honrados com a presença dos visitantes externos, pois sabem que, na maioria das vezes, o próprio visitante arca com os gastos da viagem, tendo como motivação participar de uma roda musicalmente desenvolvida e culturalmente estabelecida. Os visitantes, por sua vez, ficam satisfeitos com tal reconhecimento e podem reivindicar que os músicos locais frequentem as rodas de suas cidades²³. Dito isso, convém observar informações gerais sobre o contexto em que essas situações ocorrem no interior paulista:

Dados gerais							
Município	Araraquara	Campinas	Limeira	Ribeirão Preto	Rio Claro	São Carlos	Tatuí
Nome ²⁴	<i>Sarambeque</i>		<i>Choro de resistência</i>	<i>Choro da Casa</i>	<i>Choro de Coreto</i>	<i>Academia do Choro</i>	
Lugar	Praça	Bar	Casa de cultura	Praça	Praça	Bar	Loja de Conveniência
Horário de início	20h	~ 21h ²⁵	20h	~20h	20h	21h	~20h
Duração	3 horas	indefinida	2 horas	indefinida	2 horas	3 horas	indefinida
Dia da semana	terça	terça	segunda	segunda	quarta	quinta	terça
Periodicidade	semanal	semanal	mensal	semanal	mensal	semanal	semanal
Integrantes fixos ²⁶	quatro	três	dois	seis	dois	quatro	três
Idas a campo ²⁷	2	2	2	10	3	18	2

Tabela 3: Dados gerais das rodas de choro observadas

²³ Estas atitudes são observadas em frases sutis como “Foi muito legal que vocês vieram, voltem sempre!” ou “Agora vocês precisam ir para nossa roda lá em Ribeirão Preto”.

²⁴ Algumas rodas de choro são vinculadas a projetos específicos que mantêm outras atividades além da promoção das rodas.

²⁵ “~” significa “aproximadamente”, ou seja, os horários precedidos por esse símbolo indicam a possibilidade de variação de até meia hora antes ou depois dependendo do quórum. Não por acaso, essa flexibilidade ocorre em rodas com duração indefinida. Desse modo, mesmo se esses encontros começarem antes ou depois do horário estabelecido pode haver prorrogação do horário original.

²⁶ Esse número diz respeito aos integrantes que, direta ou indiretamente, se comprometeram em participarem de todas as rodas. Além desses integrantes, pode haver ainda outros participantes voluntários que aparecem para participar em dias esporádicos.

²⁷ Nota-se que as cidades de São Carlos e Ribeirão Preto tiveram mais idas a campo. Em relação a São Carlos, esse fato se deu pois essa era a minha cidade base, como explicado anteriormente. Quanto a Ribeirão Preto, convém observar que o projeto Choro da Casa é uma iniciativa com diversas atividades, que serão explicadas adiante e que conseqüentemente demandaram mais idas a campo.

Como pode ser observado, as características das rodas variam em cada uma das sete cidades. Essa diversidade é um reflexo direto do engajamento dos participantes com a prática musical. Cabe notar que apenas duas das sete rodas observadas possuem periodicidade mensal e, coincidentemente, também possuem menos de três integrantes compondo o núcleo fixo. Esse fato, no entanto, possui relação com a disponibilidade e o planejamento dos organizadores, não significando necessariamente menor engajamento por parte dos responsáveis.

Na época da pesquisa, os projetos *Choro de Resistência* e *Choro de Coreto* eram coordenados pelos músicos Rui Kleiner e Léo Ozawa. Ambos residiam em Piracicaba e mensalmente se deslocavam para Rio Claro e Limeira exclusivamente para promover as rodas. Isso explica, por exemplo, a semelhança entre os dois eventos: mesmo horário de início, mesmo tempo de duração, mesma periodicidade e mesmo número de integrantes no núcleo fixo. Em conversas informais com os dois integrantes, notei que o *Choro de Resistência* é “muito mais que um simples grupo”, trata-se de um ideal de vida e de uma iniciativa que visa realizar ações relacionadas ao choro em diversas cidades da região.

Apesar de residirem em Piracicaba, eles não possuíam um projeto fixo de rodas de choro nessa cidade²⁸. A solução encontrada para tocar em rodas foi realizá-las em outros municípios, de modo que em Limeira eles ocupavam o espaço de uma Casa de Cultura intitulada *Casa de Esquina* e em Rio Claro eles desenvolviam um projeto chamado *Choro de Coreto*. Diante dessa situação, os dois músicos mantinham compromissos mensais em cada uma das referidas cidades e, paralelamente, participavam de rodas em outras cidades. Rui e Léo também possuíam projetos de divulgação do choro nas cidades de Campinas e Águas de São Pedro.

²⁸ Em conversas informais com os integrantes do *Choro de Resistência*, eles me disseram que acreditam não haver “espaço” para eles na cidade de Piracicaba.



Fotografia 1: Léo Ozawa (violão 7 cordas) e Rui Kleiner (violão tenor), ambos de Piracicaba, em uma atividade do *Choro de Resistência* em Rio Claro, no dia 11 de outubro de 2018. Foto do autor.

A roda realizada em Ribeirão Preto, por sua vez, acontece na praça XV de Novembro, na região central da cidade. Horas antes do início, ocorrem oficinas de instrumento (cavaco, violão e pandeiro) que são oferecidas gratuitamente em um prédio público, localizado em frente à praça onde a roda é realizada. São aulas coletivas, abertas a toda a população e ministradas pelos próprios integrantes do projeto *Choro da Casa*. Desse modo, logo após as oficinas, os alunos têm a oportunidade de observar na prática da roda o conteúdo que foi abordado horas antes na sala de aula. A realização de oficinas nesse espaço e nesse horário garante a presença de um público muito específico para a roda: pessoas interessadas em aprender a tocar choro. Diante dessa realidade, as idas a campo para etnografar a roda de Ribeirão se tornaram também momentos de apreciar as oficinas e as demais atividades do projeto *Choro da Casa*²⁹. Além das rodas e das oficinas, o projeto Choro da Casa promove um festival anual de choro, apresentações temáticas e concertos de caridade.

²⁹ Para maiores informações ver: <https://www.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa>.



Fotografia 2: Roda de Choro do Projeto *Choro da Casa*, em Ribeirão Preto em 25 de junho de 2018 – plano aberto. Foto do autor.



Fotografia 3: Roda de Choro do Projeto *Choro da Casa*, em Ribeirão Preto em 25 de junho de 2018 – plano fechado. Foto do autor.

Já em Campinas, a roda acontece em um estabelecimento comercial chamado Vila Bar, no distrito de Barão Geraldo. A roda existe desde 2002, e começou como uma iniciativa informal dos alunos do curso de música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Segundo Eduardo Fiorussi, violonista que na época participou desse núcleo de estudantes: “Essa roda era muito descontraída; a maioria dos músicos estava se iniciando na linguagem do choro” (FIORUSSI, 2012, p.10). Com o passar do tempo, músicos da cidade de Campinas e região começaram a frequentar esse espaço. Diversos grupos musicais e iniciativas culturais se formaram a partir desse contexto, e “muitos músicos que ali se iniciaram no choro hoje tocam profissionalmente também” (FIORUSSI, 2012, p.10). Atualmente a “Roda do Vila”, como é popularmente conhecida, acontece às terças feiras, a partir das 21h

e o número de participantes varia a cada semana, podendo reunir mais de 10 músicos, entre profissionais, estudantes da Unicamp e amadores.



Fotografia 4: Roda de Choro no Vila Bar, em Campinas, realizada no dia 16 de outubro de 2018. Da esquerda para direita: Roberto Amaral dos Santos (pandeiro), Maurício Reis Guil (violão 7 cordas) e Helder Pinheiro (violão). Foto do autor.

No início desta pesquisa, o saxofonista Alcides Cardoso (Fotografia 5) liderava uma roda de choro em uma praça na cidade de Araraquara. Entretanto, após dificuldades para encontrar músicos disponíveis para assumir esse compromisso – que era semanalmente às terças-feiras – Alcides decidiu interromper o projeto. Outras iniciativas estão ligadas à prática do choro nessa cidade, mas possuem características que as distanciam do escopo analítico do presente estudo³⁰. Entretanto, convém esclarecer que atualmente Alcides é um dos principais entusiastas do choro na região, pois participa constantemente das atividades dos projetos *Choro da Casa* e *Academia do Choro*. Nesse sentido, mesmo após a suspensão da roda que ele organizava em Araraquara, pode-se dizer que ele continuou contribuindo para a construção de novas trilhas musicais, principalmente entre as cidades de Araraquara, São Carlos e Ribeirão Preto.

Um exemplo dessa construção se deu no dia 13 de agosto de 2013 durante uma roda da AdC. Nessa situação Alcides apresentou o clarinetista Rafael Leone aos

³⁰ Geralmente, essas outras iniciativas são sonoramente amplificadas (utilizam microfones, caixas de som etc.) e possuem objetivos apresentacionais, muitas vezes realizadas no formato de concertos ou shows.

músicos de São Carlos. A partir deste dia a participação do clarinetista se tornou frequente em outras rodas. Após este encontro, Rafael passaria a ensaiar e se apresentar em outros contextos com o violonista Maurício Tagliadello e o pandeirista Ricardo Cury, que o conheceram no referido 13 de agosto (Fotografia 6).



Fotografia 5: Alcides Cardoso. Foto do autor.

Quase um ano depois, em 28 de outubro de 2014, a AdC recebeu o cavaquinista Alexandre Gonçalves Peres e o violonista João Roberto, ambos de Ribeirão Preto e integrantes do projeto *Choro da Casa*. Cabe mencionar que os músicos de São Carlos e os de Ribeirão Preto já se conheciam e haviam tocado juntos em outras oportunidades. Diferente das participações espontâneas mencionadas anteriormente, a viagem dos músicos de Ribeirão Preto havia sido combinada dias antes em Leme, durante a quarta edição da *Semana Seu Geraldo de Música*, que ocorreu entre 18 e 25 de outubro³¹. Geralmente, os festivais e eventos destinados ao choro, como é o caso da *Semana Seu Geraldo de Música*, possuem rodas como parte da programação e conseqüentemente movimentam a cena do choro no interior

³¹ De acordo com o site oficial, trata-se de “um evento anual que concentra, em uma semana, aulas, cursos, práticas de conjunto para músicos intermediários e profissionais, tornando-se uma espécie de “curso intensivo de choro”. Para maiores informações consultar: <http://www.semanaseugeraldo.com/>.

paulista. Entretanto, para entender a contribuição desses eventos na constituição das trilhas musicais é necessário observar dois fatores atrelados ao surgimento dos mesmos.



Fotografia 6: Da esquerda para direita: Ricardo Cury (pandeiro), Maurício Tagliadelo (violão) e Rafael Leone (clarinete). Foto gentilmente cedida por Maurício Tagliadelo.

Quase um ano depois, em 28 de outubro de 2014, a AdC recebeu o cavaquinista Alexandre Gonçalves Peres e o violonista João Roberto, ambos de Ribeirão Preto e integrantes do projeto *Choro da Casa*. Cabe mencionar que os músicos de São Carlos e os de Ribeirão Preto já se conheciam e haviam tocado juntos em outras oportunidades. Diferente das participações espontâneas mencionadas anteriormente, a viagem dos músicos de Ribeirão Preto havia sido combinada dias antes em Leme, durante a quarta edição da *Semana Seu Geraldo de Música*, que ocorreu entre 18 e 25 de outubro³². Geralmente, os festivais e eventos destinados ao choro, como é o caso da *Semana Seu Geraldo de Música*, possuem rodas como parte da programação e conseqüentemente movimentam a cena do choro no interior paulista. Entretanto, para entender a contribuição desses eventos na constituição das trilhas musicais é necessário observar dois fatores atrelados ao surgimento dos mesmos.

³² De acordo com o site oficial, trata-se de “um evento anual que concentra, em uma semana, aulas, cursos, práticas de conjunto para músicos intermediários e profissionais, tornando-se uma espécie de “curso intensivo de choro”. Para maiores informações consultar: <http://www.semanaseugeraldo.com/>.

O primeiro fator a ser considerado é a expansão e a renovação do choro nas últimas décadas do século XX. Não por acaso o último capítulo do livro *Choro, do quintal ao municipal*, do cavaquinista Henrique Cazes, é intitulado “Choro por toda parte”, onde são descritas iniciativas da década de 90 em diversos países e regiões nacionais nas quais a “musicalidade chorística aparece reciclada e revigorada” (CAZES, 2010, p. 202). O segundo fator é a institucionalização do choro, que através de cursos e escolas³³, contribui para a multiplicação dos músicos, muitas vezes jovens dispostos a viajar para outras cidades em busca de lugares para tocar e festivais onde possam se aperfeiçoar.



Fotografia 7: Ao fundo e em foco os violonistas João Roberto, de Ribeirão Preto, e Maurício Tagliadello, de São Carlos. Foto do autor³⁴.

A relação entre a produção do choro nas últimas décadas do século XX e sua respectiva institucionalização é tema que carece de estudos no meio

³³ Cito como exemplos o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, em Tatuí, SP, a Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília.

³⁴ Trechos desse encontro foram filmados e estão disponíveis no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=FSP_GElex4 – mais especificamente entre os instantes 2’50” e 6’40”.

acadêmico³⁵. A presença deste cenário no interior paulista nos coloca diante de um capítulo recente, ainda em construção, da história do gênero. Em entrevista, Tiago Veltrone – bandolinista e fundador da AdC – comenta alterações referentes a essa recente expansão e institucionalização:

Tiago — Quando eu fui para Leme, fiquei espantado quando vi a galera tocando, tinha bastante gente! Eu lembro que na época que eu estava estudando tinha muito pouco, tinha um pouco em São Paulo um pouco no Rio de Janeiro um pouco em Tatuí. Mas hoje em dia tem em cada canto.

Algumas considerações são necessárias para compreendermos essa mudança de paradigma: Tiago foi aluno do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” entre 2003 e 2009; nesse período as atividades do curso de choro no Conservatório estavam em fase de consolidação, como Tiago observa em outro trecho da entrevista: “Em Tatuí o pessoal estava começando a fazer choro. Era bem fraco ainda quando entrei, a galera estava pesquisando”³⁶. Vale notar que o período ao qual esse músico se refere é anterior à realização da *Semana Seu Geraldo de Música*, em Leme – cuja primeira edição foi em 2010 – bem como à fundação do projeto *Choro da Casa* de Ribeirão Preto – que iniciou suas atividades em abril de 2012. Logo, é possível afirmar que o intercâmbio regional entre os músicos de Tatuí, São Carlos, Leme e Ribeirão Preto era menos intenso, para não dizer inexistente. Também pode-se constatar que o curso de choro do Conservatório foi um dos principais pilares para a formação de músicos que atualmente se dedicam ao choro e à consequente disseminação dessas novas trilhas pelo interior paulista.

Ainda em relação ao Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, vale mencionar que muitos músicos que organizam projetos e movimentos de roda de choro no interior paulista foram alunos desta instituição. Entre os já citados neste texto destaco o violonista Maurício Tagliadello, o pandeirista Ricardo Cury, o cavaquinista Alexandre Gonçalves Peres e o bandolinista Tiago Veltrone. No período de construção dos dados para a presente pesquisa, a roda de choro de Tatuí era realizada em uma loja de conveniência sem horário específico para terminar e contava com a presença de muitos alunos e professores do Conservatório.

³⁵ Dentre os poucos trabalhos que abordam esta relação destaco a pesquisa da prof. Dra. Sheila Zagury (2014), que tece algumas considerações sobre grupos de choro contemporâneos e a formação acadêmica dos seus respectivos integrantes.

³⁶ Outros trechos da entrevista estão em BERTHO, 2015, p. 69-71.



Fotografia 8: Roda de Choro organizada pelos estudantes do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, em Tatuí, em 18 de setembro de 2018. Foto do autor.

Apesar dessa roda figurar “oficialmente” no calendário semanal da cidade, sabe-se que iniciativas espontâneas podem acontecer em Tatuí. Devido à dinâmica da própria cidade, que acomoda alunos do conservatório, a prática das rodas se molda à sociabilidade dos estudantes, como afirma Tagliadello:

Maurício – Além de tudo, o choro tem muito essa tendência da amizade, por exemplo: “Vamos fazer uma comida em casa? Já aproveitamos e fazemos o som!” Então a hora que você vê já virou uma roda!

Renan – Vocês moravam em quantos?

Maurício – Era uma média de quatro ou cinco, geralmente quatro. Mas era assim, chamava toda galera: “Vamos fazer um rango!”. Nisso um tirava um bandolim, o outro pegava o pandeiro e já era a roda. Essa coisa da amizade, entendeu? Tudo era uma roda disfarçada, ou um churrasco, tudo era pretexto para fazer uma roda. Claro que tinha o churrasco, mas o prato principal era a roda (risos).

Além de influenciar o fazer musical, as ocasiões de intercâmbio regional servem como referências contemporâneas para a construção dos padrões locais de organização e produção sonora, como observa Veltrone em outro trecho da entrevista:

Tiago – Você vê o pessoal de Ribeirão Preto como eles são organizados, eles fazem uma caixinha e compram um *pendrive* para todo mundo da roda, gravam todos os choros para galera ouvir. Foram para o festival de Leme e com o dinheiro da caixinha eles pagaram almoço para todo mundo que foi de Ribeirão!

No que se refere ao padrão de produção sonora, cito o uso do *pendrive* como suporte para armazenar e distribuir gravações, processo que certamente facilita o acesso às principais referências do gênero e influencia a construção do repertório. Quanto aos padrões de organização, destaco a “caixinha” como estratégia de financiamento coletivo, e, sabendo que se trata da arrecadação de fundos para um festival de música, pode-se dizer que esta forma de investimento contribui para formação musical dos participantes.

Finalmente, compreendo que os intercâmbios regionais do dia 28 de outubro de 2014 e do dia 13 de agosto de 2013 são um exemplo dos cruzamentos de trilhas musicais distintas que se revelam em diversas instâncias: nos contatos que surgem em festivais; na honra de tocar com músicos visitantes; na reivindicação pela presença dos músicos locais; entre outras situações. Observo ainda que, mesmo diante das particularidades de cada roda, elas produzem um resultado sonoro muito próximo e proporcionam a realização de performances semelhantes em diferentes ambientes (praças, bares e lojas de conveniência) e sob condições muitas vezes adversas, podendo se relacionar e influenciar o fazer musical umas das outras. Desse modo, temos o interior paulista como meio heterogêneo de produção musical (FINNEGAN,1989) que articula aspectos informais da roda e características contemporâneas locais.



Fotografia 9: Rui Kleiner (bandolim), de Piracicaba e Tiago Veltrone (bandolim), de São Carlos, em uma roda em São Carlos no dia 03 de maio de 2018. De costas, o violonista Maurício Tagliadello, também de São Carlos. Foto do autor.

CONCLUSÃO

“Mas, afinal, cadê o café?” Retomando as palavras de Maurício Tagliadello no início deste artigo, podemos traçar um paralelo nada ortodoxo: se, por um lado, a cafeicultura desapareceu das zonas rurais do interior paulista, por outro as rodas de choro vêm florescendo na região. Em pouco mais de cem anos – desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XXI – o interior do estado de São Paulo sofreu mudanças bruscas que tiveram consequências sociais, ambientais, econômicas e culturais profundas para o modo de vida da região. Esses processos de urbanização criaram condições para o florescimento de um ambiente cultural variado e plural. Desse modo, a oferta de atividades musicais nessas cidades atende aos mais diversos anseios e demandas, não apenas do choro, mas também de outros gêneros, práticas e sonoridades que, na maioria das vezes, não possuem conexão com o passado caipira da região. O fato é que esse multiculturalismo proporciona condições para a construção de novas trilhas musicais, que vêm sendo fortalecidas, por exemplo, através de intercâmbios regionais de músicos e instrumentistas.

Observo ainda que as novas trilhas que convergem nas rodas de choro do interior do estado de São Paulo constituem um senso híbrido de localidade, “sempre no processo de se fazer, sempre contestadas” (MASSEY, p.149). Aplicar esse modelo teórico às rodas de choro dessa região é reconhecer que o ato de tocar choro influencia o local e que, simultaneamente, a localidade influencia o choro praticado. Diante dessa relação complexa e ambígua, observa-se que novos contatos e relações pessoais são forjadas através dos intercâmbios regionais; entretanto, ao mesmo tempo, algumas rodas deixam de acontecer por falta de músicos.

Finalmente, para além do evento musical *per se*, vale observar que músicos de diferentes cidades cumprem um ritual quando saem de suas casas para tocar. Ou seja, mesmo que em seus “não lugares”, as trilhas musicais do choro continuam sendo elaboradas nas estradas e rodovias do interior paulista. Sendo assim, cada expectativa criada nas idas e cada avaliação feita na volta das viagens integra o processo de constituição dessas trilhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca. 2013.

BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo, SP: Alameda, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 4. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural. *Fênix* (Uberlândia), v. I, p. 1-22, 2004.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

DOIN, José Evaldo de Mello; PERINELLI NETO, Humberto; PAZIANI, Rodrigo Ribeiro e PACANO, Fábio Augusto. A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930). *Revista Brasileira de História*, n. 53, v. 27, p.91-122, 2007.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. The Real Realization of Music-ritual: local, not-local and localized. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, p.487-98. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315687353>.

JAMBERSI, Belissa do Pinho; ARCE, Alessandra. A Escola Normal e a formação da elite intelectual da cidade de São Carlos (1911 – 1930). *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.33, p.122-141, mar.2009.

LAMAS, Guilherme; BERTHO, Renan. Cochichando de Pixinguinha: influências e contrastes em três gravações. In: *IX ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2019*, p. 423-36. Campinas, SP: Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, SP. 2019.

LARA FILHO,IVALDO; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*. Belo Horizonte, No. 23, p.148-61, 2011.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LIMA, Renata Priore. *O processo e o (des)controle da expansão urbana de São Carlos (1857- 1977)*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos. 200.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MASSEY, Doreen. Questions of Locality. *Geography*, v. 78, n. 2, p.142–49, 1993.

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

SEEGER, Anthony. Etnografias da música. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-60, 2008.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes; MARTINS, Rodrigo Constante. A degradação social do trabalho e da natureza no contexto da monocultura canavieira paulista. *Sociologias* [online], vol.12, n.24, p. 196-240, 2010.

SILVA, Henry Marcelo Martins. Café, imigração e urbanização no interior paulista. *Fato & Versões - Revista de História*. Uberlândia, v.5 n.9. p.1-15, 2013.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

VILLELA, Alice; TONI, Flávia Camargo; MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de; GRUNVALD, Vitor. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 73, p. 17-26, ago. 2019.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música* [Série “O nacional e o popular na cultura brasileira”]. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

ZAGURY, Sheila. *Os Grupos de Choro nos Anos 90 no Rio de Janeiro: suas Re-Leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais*. 263 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.

RENAN MORETTI BERTHO é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Entre 2019 e 2020 realizou estágio de pesquisa na School of Music da University College Dublin (UCD/Irlanda) sob orientação de Thérèse Smith. Possui mestrado em Música (com ênfase em etnomusicologia) pela Unicamp (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). Desde 2007 atua como flautista em grupos de choro e samba, tendo se apresentado em importantes festivais, como a Virada Cultural Paulista, o Brasil Instrumental e o Chorando Sem Parar. Atualmente, participa como pesquisador do projeto temático "O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia", coordenado por Suzel Ana Reily onde desenvolve a pesquisa "Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista" (bolsa FAPESP).

UGANDA, BUGANDA, BAGANDA

O paradoxo da música clássica ugandesa

Lúcia Campos
Universidade Estadual de Minas Gerais
luciapcampos@gmail.com

Resumo: Trata-se de estudo etnográfico de um concerto de música clássica da corte de Buganda, de Uganda, apresentado pelo Ensemble Baganda, dirigido pelo músico ugandês Albert Bisaso Ssempeke. O concerto foi realizado durante o 13º *Festival de l'Imaginaire*, em 2009, na Maison des Cultures du Monde, em Paris, França. Focalizam-se as negociações em torno do programa e dos procedimentos de adaptação da performance ao palco. As tensões entre o programa preparado pelos músicos e a expectativa dos produtores parisienses são relatadas, observando-se os diferentes significados das categorias *World Music*, no singular, e *musiques du monde* (músicas do mundo), no plural. Através de entrevistas com os músicos e com os produtores do concerto, observam-se os diferentes significados evocados, evidenciando as fricções entre os “mundos da arte” (no sentido proposto por Howard Becker) dos quais fazem parte os envolvidos.

Palavras-chave: Uganda, música clássica, música de corte, *World Music*, músicas do mundo, mundos da arte.

Abstract: This is an ethnographic study of a classical music concert from the court of Buganda, located in Uganda, Africa, and presented by the Baganda ensemble, directed by Ugandan musician Albert Bisaso Ssempeke. The concert was held during the 13th *Festival de l'Imaginaire*, in 2009, at the Maison des Cultures du Monde, in Paris, France. Negotiations on the program and the procedures for adapting the concert to the stage are focused. The tensions between the program prepared by the musicians and the expectations of the Parisian producers are reported, observing the different meanings of the categories *World Music* (in the singular) and *Musiques du monde*, in the plural. Through interviews with the musicians and producers, the different meanings evoked are highlighted, showing the tension between different “worlds of art” (in the sense proposed by Howard Becker) to which pertain the persons involved in the concert.

Keywords: Uganda, Classical Music, Court music, World Music, Musiques du Monde, Worlds of Art.

No dia 25 de março de 2009, a *Maison des Cultures du Monde*¹ apresenta em Paris, durante a 13ª edição de seu *Festival de L'Imaginaire*, o concerto “Música de corte de Buganda”. O ensemble de música clássica e de dança Baganda, sob a direção de Albert Bisaso Ssempeke², interpreta um repertório de música ugandesa

¹ A *Maison des Cultures du Monde* é referência na França, há mais de trinta anos, na promoção do conhecimento sobre o chamado “patrimônio cultural imaterial”. A partir de 2015, através de convenção com o Ministério da Cultura da França, assume o papel de “Centro francês do patrimônio cultural imaterial”, tornando-se assim um “ethnopôle”, especializado em pesquisa e recursos em etnologia (Cf. <http://www.maisondesculturesdumonde.org/missions-et-histoire/historique>).

² No encarte do CD *Music from Uganda*, de autoria de Albert Bisaso, ele é apresentado como um músico experiente e diretor da Ssempeke Foundation, criada para a preservação da música ugandesa tradicional. Ele aprendeu a tocar com seu pai e toca tanto a Enanga (grande harpa) como a Amadinda (grande xilofone com 12 teclas), o Endongo (lira), a Endere (flauta) e a Endingidi (violino de uma

tradicional. A noção de “imaginário”, que dá nome ao festival, sugere a fabricação de um mundo imaginado através de performances musicais vindas de regiões longínquas em relação à Europa. Criado em 1997, o festival é apresentado em seu site³ como “uma cena aberta aos povos e civilizações do mundo contemporâneo e a suas formas de expressão menos conhecidas ou mais raras, contribuindo para o diálogo, para a cooperação internacional e para a defesa da diversidade cultural”.

A música de corte do antigo reino de Buganda, em Uganda, foi estudada em detalhes pelo etnomusicólogo Gerhard Kubik (KUBIK, 1960; 2004), cujas pesquisas sublinham a importância dessa música e das descobertas científicas feitas na África pré-colonial a ela relacionadas. A partir da aprendizagem de como tocar o xilofone dentro dessa tradição, Kubik examina um fenômeno de ilusão de escuta, que ele chama de “padrões inerentes”, em composições que datam do fim do século XVIII e da primeira metade do século XIX, que se reportam a descobertas relativas à psicologia da audição musical feitas por grandes experts locais. Embora seja uma tradição de música de corte, Kubik afirma que suas “manifestações públicas eram sempre acessíveis a todo mundo. As pessoas dançavam, cantavam, batiam palmas e se divertiam” (KUBIK, 2004, p. 250).

O concerto do grupo Baganda⁴ me interessou primeiramente pela oportunidade de escutar essa tradição musical, que eu conhecia somente a partir dos estudos de Kubik, como música de corte. No entanto, no *Festival de l’Imaginaire* a apresentação era anunciada também pelo sintagma “música clássica”. Seria a ocasião de investigar a evidência de que não existe uma única “música clássica ocidental”, mas que cada cultura conhece sua própria “música clássica”: como seria essa música clássica ugandesa e que é, antes de tudo, uma música de corte? No

corda). Ambos foram colaboradores de Gerhard Kubik em suas pesquisas. Bisaso tem um site informativo sobre seu trabalho artístico: <http://www.ssempeke.synthasite.com/bio.php>.

³ O *Festival de l’Imaginaire*, instituído desde 1997, é realizado anualmente na *Maison des Cultures du Monde*, em Paris, França. O objetivo do festival é reunir mestres nos domínios da música, da dança, do teatro e das performances rituais, visando mostrar ao público a diversidade de manifestações culturais existentes no mundo. (Cf. <http://www.maisondesculturesdumonde.org/presentation/missions-et-histoire>)

⁴ No concerto em questão, conforme consta no programa do Festival, o grupo é apresentado como “Ensemble de musique classique Baganda”. Em vídeos mais recentes no *Youtube*, o mesmo grupo se apresenta em inglês como “Buganda Music Ensemble”. Por exemplo, nesse vídeo publicado em 2017 no canal de Albert Bisaso - <https://www.youtube.com/watch?v=1caiNXLfpl&t=24s> - ou nesse publicado em 2014 por The singing Wells Project - <https://www.youtube.com/watch?v=Wh9DB13R-zc&t=66s>

entanto, as interrogações não se restringiram a essas, pois os ensaios em Paris vão suscitar novas questões tão interessantes quanto inesperadas no que concerne à adaptação desse concerto ao palco do *Festival de l'Imaginaire*, notadamente com relação ao status do músico profissional diante de uma relação estabelecida com base na “descoberta” de músicas não conhecidas pelo público europeu e, de forma mais geral, sobre a defasagem entre o imaginário das “músicas do mundo” e aquele da “*world music*”. Como um grupo de música de corte de Kampala se adapta ao palco do Festival de l'Imaginaire? E como um festival cujo princípio de existência é a descoberta de tradições musicais inéditas se confronta ao status profissional do grupo Baganda?

Meu intuito com esse estudo não é comparar a representação em Paris com aquelas que acontecem em Kampala, mas observar como os participantes envolvidos – musicistas, dançarinas, produtores, programadores e público – constroem um espetáculo de músicas do mundo e seus significados. São questões que desenvolvo neste texto a partir de observações etnográficas, entrevistas com organizadores do festival e participantes do grupo musical, focalizando especialmente as adaptações e negociações entre o diretor do grupo e a equipe do festival, e o resultado – o concerto.

Esta enquete se insere em uma série de pesquisas etnográficas coletivas realizadas sobre o *Festival de l'Imaginaire* entre 2008 e 2009 e, em seguida, sobre outros festivais europeus, no âmbito dos trabalhos do *Institut de Recherche sur les Musiques du Monde*. O objetivo foi, por um lado, desenvolver a abordagem etnográfica de festivais⁵, da circulação e da globalização musical, a partir de um ponto de vista, como explica Denis Laborde, “que não parte da categoria instituída para ver em que medida um festival a exemplifica (ou não), mas que parte das práticas e estuda a instituição das categorias” (LABORDE, 2014, p. 130), no caso em questão: “músicas do mundo”, “*world music*”, “música clássica”, “mundo da arte”, dentre outras noções. Por outro lado, este estudo se insere também em pesquisas que realizei com o intuito de abordar os festivais de *world music* ou músicas do mundo na Europa como portas de entrada para uma antropologia crítica do *goût des*

⁵ Como explicado por Denis Laborde, diretor do *Institut de Recherche sur les Musiques du Monde*, e meu orientador de doutorado, no texto: LABORDE, Denis. *Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes: Enquête sur deux festivals de musiques du monde* (Berlin, Aubervilliers). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2014, Festivalisations, 27 (2014, 27), pp.117-132.

Autres (L'ESTOILE, 2010) ou do “gosto do exótico”⁶. Benoît de L'Estoile designa como gosto dos Outros “as formas muito diversas de apropriação das coisas dos Outros, entendidas em sentido muito amplo como manifestações da alteridade cultural” (L'ESTOILE, 2010, p. 24).

A MONTAGEM DE UM IMAGINÁRIO

O ensemble musical Baganda chega ao palco da *Maison des Cultures du Monde*. Eles arrumam seus instrumentos para o concerto da noite. Os músicos tiram alguns tambores de suas sacolas e começam a tocar. As mulheres, dançarinas, exploram o espaço do palco. A equipe do festival tenta organizar tudo isso: quantos tambores? Quantas cadeiras? Onde colocamos o xilofone?

A montagem do xilofone é uma tarefa que reúne três músicos de uma só vez, que parecem nunca chegar a um acordo⁷. Eles jogam cada tecla para cima para tocá-la, escutar o som de cada uma e em seguida colocá-la na ordem desejada. A tecla que um dos músicos acaba de colocar sobre o teclado é imediatamente retirada pelo colega, que a coloca em outro lugar. É um jogo curioso, que lembra um quebra-cabeça. Pergunto – não sem hesitação – se o instrumento é novo. Um dos músicos, John Crizestome, me responde animado: “yes, authentic!”. Não era exatamente minha pergunta, mas é talvez uma pergunta recorrente à qual ele está habituado a responder. O etnomusicólogo e programador musical Pierre Bois explica que não se trata de um teclado organizado do grave ao agudo, mas que cada músico monta a parte do teclado que lhe corresponde, em função do que vai tocar⁸. Daí, talvez, as negociações sobre a montagem em função do programa.

São as negociações em torno do programa, assim como os procedimentos para a adaptação desse concerto ao palco da *Maison des Cultures du Monde*, que

⁶ Abordagem que vou desenvolver e aprofundar em outros estudos, particularmente sobre a circulação de músicas brasileiras na Europa (CAMPOS, 2015; 2020).

⁷ Gerhard Kubik explica que há dois tipos de xilofones em Buganda: o xilofone com 12 teclas é chamado Amadinda, o instrumento com 20 teclas é denominado Akadinda, sendo que a palavra “dinda” significa “tecla”. O prefixo “ama” significa “grande”, “aka” significa “pequeno”. Kubik comenta sua estranheza com essa classificação, já que o xilofone “grande” é o denominado “pequeno”, e vice-versa (KUBIK, 1960).

⁸ Gerhard Kubik relata sua aprendizagem do xilofone no texto “Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais”, tradução feita por Tiago de Oliveira Pinto para a palestra dada por Kubik na abertura do Encontro Nacional da ABET em 2006 (KUBIK, 2008).

fazem o objeto deste estudo. Essas questões me pareceram tão evidentes durante a montagem que é praticamente suficiente descrever minhas observações (do meu ponto de vista e na forma de descrevê-las, é claro).

O xilofone instalado, as cadeiras e instrumentos no lugar, a equipe do festival pede para ver o espetáculo desde a entrada em cena dos músicos. O combinado entre Pierre Bois e a etnomusicóloga assistente Florabelle Spielmann é o seguinte: “*on les laisse faire*” (nós os deixamos fazer), o que eles comunicam em seguida a Albert Bisaso: “*you choose what you want to do*”. Esperando que entrem em cena, escutamos o grupo tocar e se divertir nas coxias. De acordo com Pierre Bois, a diversão nos bastidores é uma prática recorrente dos grupos africanos que vêm ao festival.

O ensaio começa. Eles entram, um a um, tocando, e tomam o espaço da cena, sorridentes, alegres, como se fosse já a hora do concerto ou uma verdadeira festa. Mas a entrada é imediatamente interrompida por Pierre Bois, que faz uma proposta: entrar pela frente, já que para ele a entrada por trás das cadeiras não é a ideal para o público. Os músicos do Baganda não parecem compreender a questão. Pierre Bois sobe ao palco para mostrar a eles sua proposta de entrada, se desculpando, “se isso vai contra a tradição”... Os músicos voltam à coxia, onde ficam alguns minutos discutindo.

Nova entrada, nova interrupção, pois “eles devem entrar na ordem na qual vão se sentar”. Entram então uma terceira vez, tocando, sempre alegres, animados e continuam o espetáculo, mas não antes que Albert Bisaso pergunte a Pierre Bois: “*Is it ok? You need it in that format?*”. Eles tocam então algumas peças do repertório compostas de tambores e *endigidi* (violinos de uma só corda). Entre cada peça, Pierre Bois tenta seguir o programa e confirmar com Bisaso se a ordem está correta. Mas a cada pergunta do programador, os músicos perdem um pouco da espontaneidade ao tocar, eles se perguntam que peça vem depois e perguntam em seguida a Bois o que está marcado no programa, a tal ponto que Bisaso acaba pedindo o programa impresso para que eles possam segui-lo.

No palco, o programa impresso fica sobre uma cadeira. Sempre que alguém tenta lê-lo, dá-se uma breve discussão entre eles. O programa impresso torna-se então um objeto estranho, que parece interferir no desenvolvimento do

programa que eles haviam previsto. A fim de se adaptar ao programa impresso, há alguns erros. Será que eles estão tocando o que de fato haviam programado tocar?

Apesar desse breve quiproquó, o espetáculo continua. Eles apresentam a *Amadinda*, o xilofone tocado por três pessoas, depois a *Akadinda*, o xilofone dessa vez tocado por cinco pessoas. Um dos músicos, John Crizestome, desce do palco e toca conosco, o “público”. As mulheres apresentam sua parte de dança.

A parte dos xilofones agrada muito à direção do festival, que os parabeniza, mas não é o caso para a parte de dança. Pierre Bois conclui ao fim do ensaio: “A dança é um problema para nós. Ela não está no estilo... Há um grande contraste com a forma delicada de tocar e com relação ao que vocês nos comunicaram. Ela não entra no espírito do festival, sinto muito pelas senhoras...”. A equipe decide então cortar essa parte, há uma censura à dança, pois a consideram erótica e padronizada, o que cria um contraste com a parte musical, segundo eles, mais delicada.

A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO

A observação da montagem desse concerto suscitou diversos questionamentos sobre os objetivos e sobre os critérios do festival. Tratava-se de um mundo da arte⁹, ou seja, uma rede de cooperação profissional específica em torno das “músicas do mundo”, cujos parâmetros estavam sendo criados logo ali diante de mim? O Ensemble Baganda havia preparado um concerto sob a direção de Albert Bisaso e tentava agora se adaptar, não apenas ao palco da Maison des Cultures du Monde, mas também ao imaginário desse festival. Pierre Bois explica o procedimento:

Esse grupo de fato enviou um programa antecipadamente, que nós recebemos e colocamos de lado, dizendo que, de toda forma, veríamos quando chegassem aqui. Havia coisas que eles colocaram no programa e que nós não concordamos, principalmente a dança das mulheres, pois consideramos que ela corrompia um pouco o espírito do concerto, o espírito que gostaríamos de passar e o discurso que sustentamos. (Entrevista com Pierre Bois, 2009)¹⁰

⁹ No sentido utilizado por Howard Becker (1988).

¹⁰ Entrevista com Pierre Bois, etnomusicólogo e programador do Festival de L'Imaginaire, no dia 9 de abril de 2009, em Paris. Essa entrevista é a fonte das demais citações de Pierre Bois neste texto. Todas as traduções de entrevistas e demais citações no texto são de responsabilidade da autora.

A apresentação do grupo na programação impressa do festival mostra uma foto sem legenda, onde vemos os músicos, os instrumentos, mas onde não vemos as dançarinas. Os músicos estão vestidos com trajes brancos, tocando, sérios e concentrados. O concerto tem como título “Música de corte do Buganda”. Logo abaixo do título, está escrito “ensemble de música clássica Baganda”. Trata-se do nome do grupo? Ou de um nome genérico do tipo “quarteto de cordas” ou “escola de samba”? O texto apresenta o Buganda como “o maior dos reinos tradicionais da Uganda atual” e explica em seguida que “a Uganda é um dos raros Estados modernos do continente africano cujo nome refere-se a um de seus povos, os Ganda ou Baganda”. O caráter erudito da música é atestado por seu uso como “música de corte”, que “marcava cada uma das etapas da vida social” em função “de um calendário musical complexo e preciso”. Os instrumentos são classificados em função de sua utilização como instrumentos de corte ou instrumentos de uso popular, ou os dois ao mesmo tempo. A transmissão oral dos repertórios é digna de nota, assim como a importância da memória individual e coletiva. Essa relação é explicada de forma dramática pela narrativa da “ruptura da transmissão das práticas musicais”, que “ameaçava esse patrimônio” quando da abolição dos reinos tradicionais. Os instrumentos considerados “tesouros dessa herança cultural”, como os “tambores reais, xilofones, liras, harpas”, teriam sido “queimados em um auto da fé gigante”. Finalmente, o texto conclui dizendo que, com o restabelecimento da corte real, a memória coletiva, “assim como aquela dos antigos músicos da corte real”, teria permitido “salvar esse patrimônio musical, que se tornou um marcador de identidade dos Baganda e considerado como repertório erudito, o repertório da música clássica da Uganda”¹¹. Até então, a programação fala até os nomes dos lagos que marcam a fronteira da Uganda, mas ainda não sabemos nada sobre o grupo que vem se apresentar no festival, apenas que ele é dirigido por Albert Bisaso Ssempeke.

O programa do concerto busca responder em parte a essa dúvida. Os nomes de todos os músicos e dançarinas estão indicados, e há um curto parágrafo dedicado ao ensemble: “O ensemble de música clássica Baganda foi fundado em 2005, na continuidade da obra de salvaguarda conduzida desde os anos 1940 por

¹¹ Citações extraídas do programa impresso do 13º Festival de L’Imaginaire (2009).

seu pai [de Albert Bisaso], um dos mais célebres músicos da corte Buganda e por seu tio que participa desses dois concertos”¹².

A questão colocada pela diretora do festival, Arward Esbern, no texto de apresentação do programa, fica sem resposta: “por que os Baganda consideram sua música ‘clássica?’”. Apesar da importância dada à salvaguarda dessa música-patrimônio no texto da programação, Albert Ssempeke e Lodoviko Sserwanga, os “antigos músicos da corte real”, não são devidamente identificados. A história desse grupo em particular, porque ele foi fundado e seu papel contemporâneo na prática dessa música também não são questões que fazem parte do discurso sustentado pelo festival. A música é valorizada como patrimônio histórico e o interesse desse grupo vem do fato de representarem esse país, esse reino, esse patrimônio musical ameaçado de desaparecimento.

Dentre os sete músicos e as três dançarinas do grupo, tive a oportunidade de conversar com o diretor Albert Bisaso e de trocar algumas palavras com John Crizestome e com as dançarinas (eram aqueles que falavam inglês fluentemente). Albert Bisaso me explica que:

[...] agora é muito difícil encontrar esse tipo de música na Uganda. Temos muita sorte de ter meu tio, que era um dos músicos reais. Então, decidi reunir essa música, continuar a trabalhá-la e mostrá-la para que as pessoas possam escutá-la”. (Entrevista com Albert Bisaso, 2009)¹³

Com relação à denominação “música clássica”, ele diz:

pude ver um pouco de música clássica europeia, a maneira como é tocada. Fui à Alemanha, onde tive a oportunidade de escutar o repertório clássico, não era muito fácil para mim compreender essa música. Quando olhei para minha própria música de corte, aquela da minha cultura, pude ver que há elementos em comum...”.

Ele então explica quais são esses elementos, salientando a necessidade de um aprendizado:

Não é uma música fácil de tocar, que todo mundo pode tocar. É preciso tempo para estudar essa música. É preciso estudar cada parte, como entrar em outra parte... Pois a forma como compuseram essa música é tão difícil! Eu mesmo, precisei de um tempo para tocá-la. É a técnica de composição que a torna mais clássica, a forma como as pessoas tocam. Se você vê a Amadinda, à qual você acrescenta as flautas, as vielas... as camadas, é como uma orquestra. Cada instrumento é tocado de uma forma

¹² Programa do concerto “Musique de cour du Buganda”, do Ensemble de musique classique Baganda. Festival de L’Imaginaire, 25 de março de 2009.

¹³ Entrevista com Albert Bisaso, músico e diretor do Ensemble Baganda, no dia 25 de março de 2009, em Paris. Essa entrevista é a fonte das demais citações de Albert Bisaso neste texto.

diferente, há, digamos, uma influência clássica. Quando vejo esse ensemble, é realmente uma música clássica de Uganda, que se parece com a forma europeia de tocar. (Entrevista com Albert Bisaso, 2009)

Para Albert Bisaso, “música clássica” quer dizer uma música “importante”, “difícil”, em que o estudo e as técnicas de composição são elementos fundamentais. Ele se apropria da denominação “música clássica” para categorizar a “música de corte do Buganda”, que se torna então “música clássica ugandesa”. Da parte do festival, Florabelle Spielmann diz que o termo “clássico” foi utilizado “porque eles (o Ensemble Baganda) o utilizam, eles o reivindicam”. De acordo com ela, “foi interessante desviar um pouco o termo ‘clássico’ e dizer que de fato a música clássica não é apenas a música clássica ocidental” (Entrevista com Florabelle Spielman, 2009)¹⁴.

No entanto, há um programa escrito, onde o concerto é organizado em três partes bem definidas - I. Repertório de divertimentos para duas ou três vielas *endigidi*, duas liras *endongo*, tambores e canto. II. Repertório para flautas *endere*. III. Repertório para xilofone -, com o nome de todas as peças que supostamente serão tocadas. Trata-se de um concerto que deve ser seguido e escutado como um concerto de “música clássica ocidental”? Os programadores desejavam criar um ambiente de escuta próximo do ambiente de escuta dos concertos de música clássica ocidental?

Do ponto de vista sustentado pelo festival, a construção do imaginário desse concerto sugere um “mundo da arte erudito” que segue a oposição explicitada por Shustermann (2009): “a irreduzível dicotomia hierárquica que coloca em oposição a arte erudita e a arte popular subentende uma relação de oposição muito mais fundamental, ou seja, aquela que coloca em contraste arte e diversão”. (SHUSTERMAN, 2009, p.13)

Nesse imaginário composto de “instrumentos de corte”, de “repertórios eruditos” e da denominação “música clássica de Uganda”, tudo isso concebido como uma música a ser escutada em um teatro ocidental, a dança é então considerada uma “diversão” que vai contra o “espírito do concerto” e torna-se assim um problema. No entanto, a ideia de cortar uma parte do espetáculo me pareceu particularmente

¹⁴ Entrevista com Florabelle Spielman, etnomusicóloga e assistente de programação do Festival de L’Imaginaire, no dia 7 de maio de 2009, em Paris. Essa entrevista é a fonte das demais citações de Florabelle Spielman neste texto.

significativa para refletir de forma geral sobre os critérios do festival. Afinal, por que essa dança tanto incomoda?

OS LIMITES DE UM IMAGINÁRIO

Em toda parte onde existe um mundo da arte, é ele que delimita as fronteiras da arte aprovável. (Becker 1988: 236)

Para além do discurso relativo a esse concerto em particular, para o qual a ideia de uma “música clássica” e de uma “arte erudita” é colocada em destaque, a escolha de não mostrar a dança das mulheres parecia evidenciar de forma geral os limites do “mundo da arte” concebido pelo festival. Assim sugere o julgamento feito por Pierre Bois:

Enquanto para a parte musical não houve nenhuma grande mudança a fazer, apenas algumas reorganizações, mas nada demais, no entanto as danças das mulheres eram uma espécie de ‘dança do ventilador’... No Senegal, chamamos isso de ‘dança do ventilador’. (BOIS, 2009)

Dança do ventilador? Procurando entender essa expressão, a encontrei no programa do concerto de Youssou N’Dour e o Super Etoile de Dakar, que aconteceu em 17 de abril de 2009, na sala Pleyel, sala de concertos renomada em Paris. Em uma passagem do texto de apresentação, cujo título é “Invenção de um novo som”, está escrito:

O astro Youssou N’Dour seduz. Sua voz límpida sobe até alturas vertiginosas. As volutas giratórias de sua túnica branca dão asas à sua famosa dança do ventilador, uma invenção que vai lhe assegurar a admiração das belas.¹⁵

E, mais embaixo, no mesmo programa, aparece uma citação em pé de página:

Esta dança exclusivamente feminina consiste (...) em virar de costas para os músicos, girar o quadril e mexer a parte de baixo da túnica (acessório indispensável por seu corte amplo) como se fosse a hélice de um ventilador. (ARNAUD, 2008, p. 70)

Ora, Youssou N’Dour é assim apresentado no canal Mondomix¹⁶:
“Artista internacionalmente reconhecido, figura maior da *World Music*, Youssou

¹⁵ Programa do concerto de Youssou N’Dour e o Super Etoile de Dakar, que aconteceu em 17 de abril de 2009, na sala Pleyel, em Paris.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=UwjfN7cs0JE> Acesso em 20 de agosto de 2020.

N'Dour é um dos maiores embaixadores da música africana no mundo”. Essa “famosa dança do ventilador” nos remete então diretamente ao imaginário da *World Music* e, no contexto em questão, essa categoria quer sim dizer alguma coisa: trata-se de uma demarcação clara de fronteira com relação a uma rede ou um mercado musical, uma defasagem explícita entre diferentes imaginários. A “dança do ventilador”, como invenção de Youssou N'Dour, remete ao domínio da *World Music*, logo, a um imaginário de “fusão” e de “uniformização de práticas” que iria contra a missão de promover as “especificidades” culturais¹⁷. A dicotomia entre arte e diversão é ainda presente, de forma mais ampla. O *Festival de l'Imaginaire* delimita seu mundo da arte, em oposição àquele da *World Music*, visto como pertencente ao domínio da diversão. A parte musical do concerto foi bem recebida, mas essa “espécie de dança do ventilador” não seria aceita ali.

Ora, se o Festival é dedicado aos “rituais, espetáculos e músicas do mundo”, as categorias “músicas do mundo” e “*World Music*” não são evidentemente sinônimos nesse contexto. Ao contrário, trata-se de uma posição (ou oposição) muito consciente. Note-se que na programação da sala Pleyel, onde apresentam-se nomes canônicos da *World Music* como Youssou N'Dour e Salif Keita, ao lado de Gilberto Gil, assim como um concerto de tradições eruditas do Irã e do Azerbaijão, com Alim Qasimov (que se apresentou no *Festival de l'Imaginaire* em 2008), todos entram na categoria chamada *Musiques du Monde* (Músicas do mundo). Nesse caso, o antagonismo sugerido entre as expressões parece não fazer sentido.

Ao se interrogar sobre a dicotomia aparente entre *World Music* e músicas do mundo, Denis Laborde (1998) cita justamente Chérif Khaznadar, o antigo diretor da *Maison des Cultures du Monde* (e então do festival que estamos analisando):

De acordo com ele, tanto o inglês quanto o singular incomodam, pois, são sinais manifestos da uniformização das práticas culturais no mundo. Ora, ele explica ‘tudo o que, no domínio das culturas, tende a uniformizar me parece suspeito (...). Eu falaria sobretudo de músicas do mundo, no plural e em francês’. (LABORDE, 1998, p. 49)

É uma ideia que perdura nos objetivos atuais do festival, como atesta o comentário de Pierre Bois: “Nos recusamos a entrar no mercado da *World*. Não

¹⁷ Para um desenvolvimento possível da oposição aqui explicitada, ver Sahlins, 1999. Nesse artigo, o autor explica o que ele chama de paradoxo de nossa época, quando a atenção ao local se desenvolve com a globalização, a diferenciação de culturas com sua integração. Segundo ele, a “indigenização da modernidade” pode ser uma forma de resistência, em resposta a esse paradoxo.

sabemos fazer, não nos interessa, isso vai contra nosso estatuto. Nossa missão é promover as culturas nas suas especificidades” (BOIS, 2009).

A distinção estabelecida entre *World Music* no singular e “músicas do mundo” no plural sugere dois pontos de vista distintos: de um lado o foco é dado à música como linguagem universal, de outro lado, é a diversidade de músicas no mundo que é colocada em destaque. Denis Laborde (1998) desenvolve essa oposição ao narrar a disputa entre duas visões antagônicas sobre música: a primeira parte da premissa de que a música é a coisa no mundo melhor compartilhada, enquanto a segunda se opõe à uniformização ao defender as diferenças e a pluralidade. Essa dicotomia, que se apresenta de maneiras diversas em diferentes festivais, foi problematizada por autores como Bohlman (2002), que identifica duas formas contraditórias de compreender a *World Music*, como possibilidade de encontro entre culturas e celebração da diversidade ou como o efeito perverso da homogeneização das culturas conduzida por uma globalização opressora. Feld (2005), por sua vez, também divide os discursos sobre a *world music* entre “ansiosos”, que desconfiam da comercialização, e “celebratórios”, que defendem as misturas e as apropriações diversas. Talia Bachir (2008) fala em dois polos entre os quais oscilam os debates sobre músicas do mundo e sobre *World Music* e identifica o festival como “um dispositivo de performance que permite dar conta dessa ambivalência” (BACHIR, 2008, p. 12, 13), ou seja, o estudo dos festivais faz emergir, através de uma análise situada, o antagonismo dos discursos que atravessam as performances artísticas e as relações envolvidas em sua fabricação.

Como pudemos ver, no festival que estudamos, o pêndulo se volta para o lado da diversidade, o mito da *World Music* como “éden musical” não tem lugar aqui. A universalidade da *World Music* é vista como um perigo de uniformização contra a qual o festival salienta, de acordo com Pierre Bois, sua “missão” de “fazer o público francês descobrir o maior número de gêneros musicais, coreográficos, teatrais, ou até rituais, possíveis, buscando privilegiar a diversidade”, missão que será oportunamente discutida.

No entanto, nesse festival dedicado às “músicas do mundo”, no sentido mais literal do termo, e que se quer muito distante da ideia de *World Music*, uma outra universalidade é proposta, que parece ligar as práticas culturais específicas a um ideal universal comum. Na *Maison des Cultures du Monde*, o concerto é

apresentado pela programadora como um convite a um “percurso ao cerne do patrimônio cultural da humanidade”: as “culturas” e as “músicas” no plural, mas o “patrimônio” no singular.

O IMAGINÁRIO EM AÇÃO

O concerto se inicia. A música precisa ser tocada. É ao mesmo tempo sua força e sua fragilidade, seu privilégio de existência presente, sua impossibilidade de captura. Quem são esses músicos? A música que tocam só existe porque eles sabem tocá-la, porque querem tocá-la. Se a música deles é um patrimônio, são eles os detentores desse patrimônio, impossível separá-los.

Depois de ter observado o ensaio e de ter passado duas horas com os músicos e as dançarinas do grupo durante a tarde (que foram ver computadores e câmeras na loja Fnac), eu não podia ter um olhar ou uma escuta desinteressados sobre o concerto. Como pesquisadora que iria escrever este texto, eu também, de uma forma ou de outra, participava dessa música. Numa dinâmica de escuta e de observação do momento presente do concerto, mergulhei na vivacidade da música sendo criada na interação entre músicos e público, cercada pelas chaves de escuta propostas pelo festival.

A música clássica ugandesa invade a cena e os ouvidos. O grupo entra, um a um, diante das cadeiras (como havia sido acordado no ensaio), e eles fazem a festa, dessa vez com a participação do público. Ou seja, com a escuta ativa, os olhares admirativos: a presença. Cada vez que a música para, seja por uma chamada do tambor, seja pela decisão implícita dos músicos, escutamos aplausos. Eles tocam primeiramente os violinos *endigidi*, as liras *endongo* e os tambores. Tenho o programa nas mãos, os nomes das peças ou dos instrumentos não me diz grande coisa, mas tento segui-lo. Sobre o repertório para flautas *endere*, está escrito: “Era tocado tradicionalmente com seis flautas, mas hoje só existem dois intérpretes: Albert Bisaso e seu tio, Ludoviko Sserwanga”. Observo a interação ao tocar entre esses dois intérpretes de diferentes gerações. Na flauta, como nos violinos ou no xilofone, Ludoviko Sserwanga, o mestre mais idoso, está sério, concentrado, e toca sem fazer muitos movimentos com o corpo ou expressões faciais. Albert Bisaso, o sobrinho, ao contrário, faz muitas expressões, dança enquanto toca e, sobretudo, busca uma comunicação com o público por olhares, sorrisos ou frases como “*merci*

beaucoup". A diferença de expressão entre esses dois músicos pode ser observada entre outros músicos do grupo. John Crizestome também se mostra extrovertido no palco, ele até suscita a participação do público, que responde batendo palmas na pulsação. Ele e Albert Bisaso assumem por vezes o papel de regentes. Dançando, conduzem o grupo a tocar com maior intensidade.

Durante o ensaio, John Crizestome havia descido do palco em direção à plateia, o que ele acabou não fazendo durante o concerto. Isso me fez pensar nas instruções da direção logo antes da entrada do grupo no palco: "não é um show, é um concerto, para que as pessoas escutem música". A oposição entre "concerto" e "show" segue as dicotomias discutidas antes entre "arte" e "diversão" e, nesse contexto, entre "músicas do mundo" e *World Music*.

Além disso, a categoria "música clássica" parece incorporar algumas características ao concerto: uma música para ser escutada, a delicadeza, a elaboração... Características que foram salientadas ao menos por uma pessoa do público, Sylvain, com quem pude trocar algumas palavras:

achei muito erudito como construção. As diferentes partes que se encadeiam, fiquei surpreso com a passagem ao palco feita desse jeito. Por vezes, penso que aqui deve ser um pouco mais improvisado... Mas me lembro que afinal é música de corte, pessoas que sabem fazer um espetáculo, *voilà*, foi realmente construído como um espetáculo na Europa, praticamente (Entrevista com Sylvain, 2009).

O imaginário criado em torno da "música de corte" de Buganda, da "música clássica ugandesa", uma "arte erudita", parece preencher o papel de justificação da escuta. No entanto, a vivacidade do concerto, assim como algumas mudanças (com relação ao ensaio) tornam mais uma vez o programa escrito obsoleto diante da dinâmica da prática musical. Escutamos um quarteto de violinos *endigidis* que não estava escrito, Albert apresenta um solo na harpa arqueada *ennanga*, "o instrumento real por excelência" (como atesta o programa), que também não estava previsto. Ao fim, no bis, mais uma surpresa fora do programa: a dança das mulheres. Nesse momento, os músicos ficam mais à vontade, tocam mais forte, os percussionistas fazem mais variações nos tambores e o público responde, aplaudindo com entusiasmo. E o programa? Torna-se um papel esquecido sobre uma poltrona.

PARA ALÉM DE UM IMAGINÁRIO

Diante do impasse em torno da dança das mulheres, o diretor do grupo, Albert Bisaso, assume plenamente sua posição: “eles (os diretores do festival) não gostavam da dança, na verdade eu já sabia, mas de uma forma ou de outra, insisti em fazê-la”. Ele se justifica dizendo que havia pessoas de Uganda no público, que moravam em Paris, e “na música africana, a dança é uma expressão da cultura das pessoas, da cultura africana. A dança não pode faltar na música africana”. Já, da parte do festival, a dança das mulheres foi vista como “uma deriva”, “dança para turista”, “exótica”, “uma projeção do olhar ocidental”, “uma forma de divertimento”. Se sobre a “autenticidade” do xilofone, o grupo e o festival parecem estar de acordo, a dança coloca em questão a relação estabelecida. Esse debate sugere uma visão pessimista da globalização por parte dos organizadores do festival, que se relaciona a sua recusa da categoria *World Music*, e denota também uma discriminação evidente com as próprias mulheres e seus corpos supostamente sexualizados. A dança, considerada “vulgar”, “indigna”, “popularesca”, “grosseira”, não caberia em um concerto de música erudita séria.

Outra questão que se coloca então é sobre a profissionalização da relação. Alex, o acompanhante e intérprete do grupo em Paris, observou: “dá para ver que eles estão habituados ao palco”. Ele compara a montagem do concerto desse grupo com o de outros grupos africanos que ele pôde acompanhar: “um grupo do Mali e outro da Zâmbia”, que “nunca haviam entrado em um teatro como músicos, atores ou espectadores. Eles tinham muito mais dificuldade, era preciso acompanhá-los do início ao fim” (Entrevista com Alex, 2009).

Com exceção da dança das mulheres, Pierre Bois opinou sobre o programa apresentado:

(o grupo Baganda) montou um programa sobre o qual tivemos que intervir muito pouco, que estava realmente bem estruturado, que não era longo, cujas partes estavam bem equilibradas, cuja diversidade podíamos apreciar e realmente de maneira muito profissional. (BOIS, 2009)

No entanto, Florabelle Spielmann afirma que:

Se você trabalha com grupos profissionais, eles vão fazer um ensaio e vão fazer exatamente o mesmo concerto. Aqui, como estamos trabalhando com músicos que não são profissionais, mas com pessoas que têm uma profissão e que tornam-se artistas no momento de um casamento ou de um batismo, isso faz com que haja algumas pequenas variações entre o ensaio e a apresentação da noite. (SPIELMANN, 2009)

A discussão sobre o que é considerado “profissional” é ambígua. E ela remete à questão de saber se eles são considerados artistas ou não, e em que contexto. Ela toca também na questão de saber se se trata de um mundo da arte profissional ou não.

Desde o início deste estudo, há questões recorrentes: quem são esses músicos e essas dançarinas? Qual é a história delas e deles, seu papel, sua prática? São profissionais e em que contexto? Ou os Baganda reconhecem esta prática artística como parte de seu patrimônio cultural?

A música clássica de Uganda, considerada um patrimônio cultural, entra muito bem no imaginário das “músicas do mundo” defendido pelo festival. Há uma relação interessante quando o discurso do festival se apropria, por sua vez, da expressão “música clássica” proposta inicialmente por Albert Bisaso. No entanto, a relação entre a direção do festival e o grupo é problematizada quando há um desacordo de perspectivas em torno da dança das mulheres. O concerto de música clássica ugandesa foi criado pelo grupo Baganda para ser apresentado no festival. Se o festival assume o papel de construir esse espetáculo no intuito de dar forma a uma prática que supostamente não é concebida como “arte”, que supostamente não foi feita para ser apresentada em um teatro ocidental, é preciso observar que há, antes de mais nada, um posicionamento do diretor Albert Bisaso e uma construção feita pelo Ensemble Baganda no intuito de entrar nesse “mundo da arte”. A direção do festival, de acordo com Pierre Bois, “em favor da descoberta de formas, de novos gêneros... enfim, não novos, mas que o público francês não conhece”, chega nesse impasse porque, evidentemente, as pessoas que fazem essa música não esperam passivamente serem “descobertas pelo público francês”. É uma lógica que não se sustenta. Importante apontar que, para além de certo público francês de “músicas do mundo”, o grupo se dirigia também a pessoas de Uganda, provavelmente imigrantes em Paris, cuja presença traz outra perspectiva e coloca em questão certo “gosto do exótico” reatualizado pelo festival.

Antoine Hennion fala da “dualidade entre a música como objeto transcendente e como mediador da identidade do grupo” (HENNION, 2007, p. 22). No concerto em questão, a música “objeto transcendente” é transformada em um espetáculo para ser escutada, como uma música clássica ocidental, de um ponto de

vista musicológico. Mas a abordagem daqueles que fazem essa música, os músicos, traz a ideia de que eles a fazem como uma prática cultural que não é uma arte: eles não são considerados artistas, mas representantes de uma dada cultura. É um paradoxo que está no cerne dessa passagem ao palco. Esse paradoxo emergiu das observações aqui narradas como um paradigma que ainda insiste em considerar as músicas e os repertórios como “patrimônio”, sem considerar a história, a existência e a sobrevivência daqueles que as fabricam, criam e recriam cotidianamente.

Lembremos da questão que Albert Bisaso fez a Pierre Bois durante a montagem do concerto: “*Is it ok? You need it in that format?*” (Está bem assim? Esse formato está de acordo?). Essa questão, aparentemente simples, e o pacto entre o músico e o etnomusicólogo que decorre a partir dali, suscitaram, para a observadora externa que eu era, uma profusão de outras questões concernentes à autonomia profissional, ao gesto artístico, à estabilidade de repertórios musicais, à construção de um espetáculo em resposta à expectativa de um público, à delimitação de um mundo da arte de contornos indefinidos e de atribuição estatutária incerta, enfim, uma proliferação de questões que, no encontro entre dois mundos, desenham o que eu descrevi aqui como o “paradoxo da música clássica ugandesa”.

O estudo aponta para o desenvolvimento de pesquisas sobre as gradações de significado entre músicas do mundo e *world music*, mostrando a pertinência da etnografia situada de festivais. As dicotomias que emergiram a partir das análises evidenciam a colonialidade de relações estabelecidas no âmbito artístico e a incongruência de certo olhar ocidental que impõe noções rígidas de “música” e reifica oposições entre “erudito” e “popular”, “arte” e “diversão”, ignorando a agência dos envolvidos e outros modos de conceber as práticas artísticas, restringindo as possibilidades de diálogo ao mesmo tempo em que busca exaltar a “diversidade”.

REFERÊNCIAS

- ARNAUD, Gérald. *Youssou N'Dour, le griot planétaire*. Paris: Éditions Demi-Lune, Collection Voix du Monde, 2008.
- BACHIR, Talia. Le Tour du monde en musique : les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique. *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 21, p. 11-34, 2008.
- BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.

BOHLMAN, Philip V. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CAMPOS, Lúcia. Como capturar uma *world music* em circulação? Uma etnografia de Siba e a Fuloresta em festivais europeus. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 1, p. 191-218, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27475. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27475>. Acesso em 5 de jan. 2021.

CAMPOS, Lúcia. Sobre a salvaguarda de uma prática musical. Uma etnografia do samba de roda na *World Music Expo*. In: SANDRONI, C.; SALLES, S.G. (orgs.) *Patrimônio cultural em discussão - novos desafios teórico-metodológicos*, 1ª. ed., p. 1-15. Recife: UFPE, 2015.

HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Métailié, 2007.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a “world music”. Tradução de José Alberto Salgado. *Debates*, n. 8, p. 9-38, 2005.

KUBIK, Gerhard. Inherent patterns. Musiques de l’ancien royaume de Buganda: étude de psychologie cognitive. *L’Homme*, n. 171/172, p. 249-64, 2004.

KUBIK, Gerhard. The structure of Kiganda Xylophone Music. *Journal of the African Music Society*, v. 2, n. 3, p. 6-30, 1960. DOI: <https://doi.org/10.21504/amj.v2i3.606>

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais” Tradução de Tiago de Oliveira Pinto. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 90-97, março/maio 2008. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13658/15476>>. Acesso em 5 jan. 2021.

LABORDE, Denis. *Musiques à l’école*. Paris: Editions Bertrand Lacoste, 1998.

LABORDE, Denis. Méthodologie de l’enquête et ontologies musiciennes: Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers). *Cahiers d’ethnomusicologie, Ateliers d’ethnomusicologie*, 2014, Festivalisations, v. 27, p. 117-32, 2014. Disponível em <<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2169>>. Acesso em 5 jan. 2021.

LISACK, Lucille. Diversité culturelle et décontextualisation: Exemple du rituel bouddhique coréen « Yeongsanjae » présenté à l’Auditorium Saint-Germain lors du Festival de l’Imaginaire. *Site Zone Franche: le réseau des musiques du monde*, 2011.

SAHLINS, Marshall. Two or three things that I know about culture. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 5, n. 3, p. 399-421, 1999.

SHUSTERMANN, Richard. Divertissement et art populaire. *Mouvement*, n. 57, p 12-20, 2009.

ENTREVISTAS

Albert Bisaso Ssempeke, músico, diretor do Ensemble Baganda. Paris, 25/03/2009.

Alex, acompanhante e intérprete do Ensemble Baganda. Paris, 25/03/2009.

Florabelle Spielmann, etnomusicóloga e assistente de programação do Festival de

L’Imaginaire. Paris, 27/05/2009.

John Crizestome, músico do Ensemble Baganda. Paris, 25/03/2009.

Pierre Bois, etnomusicólogo e programador musical do Festival de L’Imaginaire. Paris, 09/04/2009.

Sylvain, pessoa do público. Paris, 25/03/2009.

LÚCIA CAMPOS é doutora em Música, História e Sociedade (2016) pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, França. Atualmente é professora universitária na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, lecionando disciplinas nas áreas de Etnomusicologia e Educação Musical. Tem experiência nas áreas de Ciências Sociais e Música (Antropologia da Música), atuando principalmente nos seguintes temas: etnografia das práticas sonoras, patrimônio cultural imaterial, processos de circulação e transmissão da cultura sonora em comunidades urbanas.

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO RÍTMICA E FIGURAL NA MÚSICA AFRICANA E UMA INTRODUÇÃO À SUA PESQUISA

Marcos Branda Lacerda
Universidade de São Paulo
branda.lacerda@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade apresentar uma introdução à música instrumental africana e à sua pesquisa. Ele começa pelo exame crítico das primeiras abordagens teóricas sobre esse tema, que abrangem um período de cerca de 50 anos a partir do estudo pioneiro de Erich von Hornbostel em 1928. Podemos notar que os problemas levantados por estes trabalhos se situam invariavelmente na esfera da compreensão rítmica. São valorizados pelos pesquisadores repertórios e conceitos teóricos que privilegiam a ideia de complexidade. A partir daí, o trabalho procura demonstrar como a pesquisa musical passa a definir a presença de fundamentos teóricos básicos para a formação instrumental fixa com base em exemplos que abrangem tanto as concepções mais complexas quanto as mais diretas e simples da cultura africana. O texto se encerra com a abordagem pouco comum da construção figural da parte solista de grupos instrumentais africanos e a formação de uma sintaxe onde passam a ter lugar a aplicação dinâmica dos processos rítmicos definidos.

Palavras-chave: música instrumental africana, ritmo africano, complexidade rítmica, hemíola, sincopação.

Abstract: This work aims to present an introduction to African instrumental music and its research. It begins with a critical examination of the first theoretical approaches on the theme, covering a period of about 50 years, beginning with a pioneering study by Erich von Hornbostel in 1928. We can notice that the problems raised by these works invariably concern the sphere of rhythmic comprehension. The researchers tend to value repertoires that privilege the idea of complexity. From this point on, the work seeks to demonstrate how musical research tries to define the presence of basic theoretical fundamentals for fixed instrumental formation, based on examples that encompass either complex as direct and simple conceptions of African culture. The text ends with a less common approach to figural construction in solo parts in African instrumental groups and the formation of a syntax where a dynamic application of the defined rhythmic processes takes place.

Keywords: African Instrumental Music, African Rhythm, Rhythmic Complexity, Cross Rhythm, Syncopation.

1. AS PRIMEIRAS COLABORAÇÕES AO ESTUDO DO RITMO AFRICANO

De tempos em tempos aparece algum novo trabalho dedicado à apresentação dos fundamentos técnicos de estilos musicais africanos. Alguns trabalhos desse tipo destacam-se por um grau de completude mais elevado,¹ oferecendo-nos um conjunto de exemplos musicais através dos quais pode ser aferida a densa prática musical e analítica a que se refere a teoria da música africana. O presente trabalho possui um objetivo semelhante, embora não se pretenda aqui

¹ Refiro-me particularmente a Kubik (1984), Arom (1985, p. 136-170, 340-46), Kaufmann (1980), Locke (1982) e, mais recentemente, Agawu (2003, p. 55-96).

apresentar a totalidade da pesquisa no campo da música africana. Ele procura demonstrar em um contexto cultural relativamente distante dessa discussão as questões mais gerais sobre este assunto. Ao mesmo tempo, ele rende homenagem a alguns pesquisadores que primeiro se manifestaram sobre essa matéria musical. No início, limitei-me basicamente aos trabalhos fundadores de Erich von Hornbostel (1928), Rose Brandel (1959), Arthur M. Jones (1954 e 1959), Richard Alan Waterman (1952) e, acessoriamente, aos comentários críticos de John Blacking (1955, 1958). Em sequência, menciono também estudos mais recentes na medida em que eles colaboram na definição dos conceitos musicais básicos necessários ao entendimento dessa música. Não me circunscrevo apenas à parte conceitual e às conclusões expressas nos referidos trabalhos. Pelo contrário, abordo estas questões a partir da leitura de transcrições apresentadas pelos autores, através das quais podemos notar também as dificuldades metodológicas impostas pelo tema e a maneira de enfrentá-las: é através destes exemplos que podemos também entrar em contato direto com aspectos relevantes da prática da música africana. Apesar de publicados em renomados meios de divulgação de pesquisa, estes trabalhos dialogavam pouco entre si. Desta maneira, muitas vezes sobrepõem-se os conceitos sem que isso seja expressamente indicado. Espero que a busca das equivalências entre estes estudos possa ajudar novos pesquisadores a contextualizar melhor discussões a respeito do aspecto rítmico da música africana e também da música de culturas que são relacionadas de alguma maneira à africana. Apesar da admiração pelo fenômeno musical africano manifestada diretamente no discurso dos pesquisadores mais antigos, sua abordagem é inevitavelmente colocada em uma perspectiva comparativista. Trata-se de questões metodológicas que manifestam sem dúvida um interessante quadro teórico e cultural sobre o qual pode se debruçar ainda a etnomusicologia atual em qualquer uma de suas tendências.

ERICH VON HORNBOSTEL

Um dos primeiros impulsos dados à investigação no âmbito acadêmico do fenômeno rítmico na música africana foi dado por Erich von Hornbostel em 1928 com o artigo *African Negro Music*. A leitura desse texto nos coloca diante de inquietações mais amplas de uma disciplina no tempo de sua implementação por um de seus mais proeminentes fundadores. Logo de início, o autor promove um

debate sobre a necessidade de realização de registros sonoros através do fonógrafo, que naquele momento completava 50 anos. A escuta fonográfica era parte do método de investigação, mas, segundo Hornbostel, tornaria possível apenas um aprimoramento das transcrições: representar a substância de uma canção com "marcações diacríticas, texto explicativo e notação musical", seria antes "um preconceito derivado da evolução de nossa música e nossa maneira geral de pensar" (1928, p. 5). Por trás disso tudo haveria algo não revelável, que leva o autor à seguinte constatação: "Povos e sua música... não se diferenciam tanto pelo que cantam, mas sim pela maneira com que cantam" (1928, p. 5).

Mas, apesar destas limitações, Hornbostel prosseguia incansavelmente "na pacífica atmosfera de estudo" (p. 6) a falar de povos ao redor do mundo. Trabalho de campo do pesquisador de música não seria necessário, da mesma forma que para produzir fonogramas não seriam necessários "nenhum talento musical, nenhuma instrução especial, nenhuma habilidade técnica." Bastaria apenas um pouco de esforço; aquele que coletasse o material sequer teria de ser dotado musicalmente. Ao consultar seu próprio gosto musical, ele provavelmente escolherá canções que contêm traços denotativos da influência europeia" (1928, p. 6).

Na qualidade de fundador e diretor do Arquivo Fonográfico de Berlim, Hornbostel se tornou também um polo de atração para pesquisadores e colaborou decisivamente para a institucionalização da disciplina em um ambiente onde também florescia a pesquisa musicológica histórica não apenas documental. No curso desta institucionalização, ele acabou confinando-se no gabinete, buscando um meio de informar e racionalizar seletivamente o material fonográfico, de procedência diversa, depositado naquela instituição. (Bartók, por exemplo, menos ambicioso, foi a campo com o festejado fonógrafo alguns anos antes, não menosprezou a teoria musical que lhe foi transmitida em conservatório e chegou também à realização de notáveis e consistentes trabalhos descritivos e analíticos.)

Em termos musicais, Hornbostel começa sua abordagem atestando com veemência uma diferença fundamental entre a concepção melódica não-europeia e a europeia. Segundo ele, desde 1600 os padrões melódicos europeus seriam condicionados pela presença da harmonia, enquanto na África e alhures tratar-se-ia de formações melódicas *naturais*, isto é, baseadas diretamente nas condições psicofísicas do ser humano (1928, p. 7-8). Em princípio, ele não reconhece na música

de povos não europeus qualquer sistema de afinação, qualquer regularidade na formação de coleções de alturas - escalas -, ou qualquer hierarquia no interior destas eventuais coleções. Mas logo abandona essa ideia em favor da aceitação de que, em muitos casos não-ocidentais, estaríamos diante de formações pentatônicas ou modais. Uma identidade comparativa começa a despontar em suas observações, quando uma singular distinção entre *modo* não-europeu e *escala* europeia passa a alimentar a necessidade de enxergar diferenças por toda parte. Segundo ele, *escala* seria definida pela presença de valores fixos sob relações pré-estabelecidas, enquanto *modo* seria definido por valores determinados por relações diversas. Acredito que esteja por trás disso uma ideia de *rigidez* associada à presença de escalas e de *mobilidade* associada à formação de modos. Segue-se então uma sumária mas interessante explanação sobre a formação de agregados pentatônicos que possuiriam uma sequência fixa de quartas como uma raiz comum e se diferenciariam apenas na colocação de alturas intermediárias (X, Y). Para fazermos uma menção mínima ao sistema de alturas, lembremos o cuidado de Hornbostel em se preocupar, ainda que rapidamente, com a estrutura melódica da música africana. No exemplo abaixo, a sequência básica de "a" ganharia os contornos definitivos "a1" e "a2" dependendo do encaixe de uma quarta subsequente acima ou abaixo dos intervalos principais (1928, p.10).

a:	G (X) D (Y) A
a1:	G F - D C - A
a2:	G - E D - B A

Figura 1. (Hornbostel, 1928)

Hornbostel aponta para três características fundamentais da música africana: (1) a predominância da forma responsorial em sua música vocal; (2) a polifonia vocal; e (3) uma estrutura rítmica altamente desenvolvida (1928, p. 12). Da mesma forma como na questão escalar, segue-se uma digressão sobre o que há de impreciso nisso tudo: a formação do canto responsorial é atribuída a uma atitude improvisatória do solista (supostamente denotativa da marcante musicalidade da raça negra); aí, Hornbostel assinala um tipo de heterofonia, isto é, uma espécie de choque permanente na combinação das duas partes do canto responsorial, e acaba por reconhecer a predominância da sonoridade de quarta, resultante da divisão em duas vozes da parte do coro em alguns finais melódicos. Neste mesmo sentido, ele realiza uma pequena análise de uma canção chamando a atenção para a identidade

com o organum medieval em razão do final em movimento paralelo e com a mudança de uma nota para evitar a relação de trítono. Dada a semelhança teórica com conceitos ocidentais conhecidos - isto é, a estrutura modal, a semelhança com o organum e a forma responsorial -, Hornbostel se vê obrigado a assumir um paralelo de ordem comparativista com a cultura europeia, chegando a afirmar o seguinte: “[...] raça alguma está tão bem preparada para receber a influência europeia e é tão suscetível a ela como a raça negra” (1928, p. 15). Um de seus exemplos iniciais é uma canção que assinala uma possível ordenação modal e é analisada pelo viés comparativo com o pensamento ocidental (1928, p. 16). A expressiva melodia solista é alternada com o coro, que se restringe à inserção de acordes formados por intervalos de terça criados em desacordo com regras da harmonia tonal. Isso enseja o autor a colocar o evento musical totalmente em relação à música europeia, como se o intervalo de terça fosse aí uma *caricatura* do sistema tonal. Mas segue-se a isso uma hábil compilação de três melodias de etnias distintas (p. 17-18) registradas por pesquisadores diferentes. A estrutura melódica próxima ao pentatonismo de todas elas é muito parecida e serve para a ilustração da forma e do funcionamento harmônico relativamente homogêneo das partes vocais: lá-sol-ré-dó-sib; (sib-lá-sol)-(sol-fá-ré-dó); (sib-)lá-sol-fá-ré-dó.

O autor introduz também uma modalidade incomum de formação musical para demonstração da polifonia rítmica africana. Trata-se da combinação de melodia vocal com uma parte melódica instrumental (xilofone). Neste caso específico, Hornbostel menciona novamente o papel da *heterofonia*, dada a limitação de ajuste do temperamento do instrumento. O exemplo 1 é a parte inicial de um registro musical Pangwe da África Central.² Aqui estão representadas apenas as partes A e B, que são respectivamente o tema instrumental e a melodia do coro (p. 23-24). Esta última funde-se à parte grave do xilofone a partir do compasso 10. A heterofonia é resultante da afinação variável do xilofone e um defasamento não anotado com a parte vocal.

² Interessante notar que o registro sonoro foi realizado nos anos 1907-9 pelo pesquisador Günther Tessmann (1884-1969), que em 1936 se muda para o Brasil, onde trabalha no Museu Paranaense e no Instituto de Biologia daquele estado.

9. *Tessmann, (75.) Pangwe. Xylophone and Chorus.*
 A. Xyl. $\text{♩} = 08.$ B. Chorus.

Exemplo 1. Música Pangwe para coro e xilofone (HORNPOSTEL)

Exemplo 2a - Forma possível de notação do exemplo 1 (Hornbostel)

Exemplo 2b. Forma possível de notação do exemplo 1 (HORNPOSTEL)

African rhythm is ultimately founded on drumming (p. 25). Apesar desta constatação, Hornbostel apoia-se nesta peça para xilofone e coro para fazer algumas de suas considerações técnicas sobre o ritmo africano. Podemos deduzir do exemplo

que ele reconhece a formação de uma constante métrica de 12 unidades de tempo, correspondente aqui a um ciclo de 6 valores de dois pulsos (semínimas). No entanto, ele assume que é incerta a distribuição das barras de compasso (p. 24). Ele dá como certa a notação da parte B, mas não assume nenhuma forma definitiva para a parte A. Desta maneira, o aspecto mais interessante de sua colaboração consiste em trazer duas formas alternativas de notação para a parte A: a forma de 2a (note que o autor não pontua a semínima inferior) representaria a maneira linear e, segundo ele, mais próxima do entendimento europeu (p. 14). Mais relevante é a maneira de interpretação em 2b, que pressupõe a possibilidade de compreensão através da hemíola (ou cross rhythm)³. Em ambas as maneiras de entendimento está manifestada uma defasagem em relação à notação do exemplo 1 dada pela antecipação métrica da melodia em relação à barra de compasso. Se, como diz o autor, B está anotado na forma correta, há na peça necessariamente um momento aditivo na junção de A e B.

Observemos também o caso do exemplo 3. Em primeiro lugar, percebe-se a presença de um elemento constante metrificador representado pela linha das palmas. A melodia poderia ser de base rítmica binária, novamente transcrita preponderantemente como uma série de articulações neutras, evitando a formação de grupamentos figurais. Ele assume a presença de um metro total regular de 10 unidades de tempo, dividido pelas barras acima do pentagrama. Mas isso o força a colocar barras acessórias em outros pontos para cada um dos demais eventos (coro e palmas). É notável como sobretudo no caso do elemento metrificador das palmas forma-se uma constante métrica de 5 unidades de tempo. Aparentemente, sua sensação de *overlapping* na parte vocal entre solista e coro, em acordo com sua definição de heterofonia, leva aí ao que me parece ser uma realização improvável da melodia do coro.

³ Cross rhythm é normalmente usado como um termo sinônimo à hemíola por analistas da música africana. O autor apresenta-o aqui sem mencionar sua procedência ou significado específico.

6. *Czajkowski. (62.) Babutu. Festival Song, 'Rugindiri'.*

♩ = 152.
Solo. Women. Chorus. Solo.

Handelapping-

Exemplo 3. Música Babutu (HORNBOSTEL)

O autor opta em sua explanação pela comparação permanente com os pressupostos de uma teoria europeia da música. Por exemplo, em suas palavras, europeus colocam a barra de compasso antes da nota acentuada, enquanto africanos, supostamente “orientados mais pelo movimento do que pela audição” (p. 26), dão início à unidade métrica na pausa.

O tratamento dado por Hornbostel a estes exemplos antecipa já algumas preocupações que seriam discutidas mais tarde: a convivência entre ritmos binários e ternários (isto é, valores referenciais de dois ou três pulsos - também designados por beat, valor metronômico ou tactus -; a presença marcante de uma medida métrica de 12 pulsos; o emprego eventual da hemíola (exemplo 2b); a presença de métrica múltipla (ainda que seu exemplo 3 seja duvidoso). Com a antecipação da melodia nos exemplos 2a e 2b, Hornbostel indicou também a capacidade que possuem músicos africanos de criação de estruturas musicais em deslocamento de um ponto de referência métrico estruturalmente relevante (*regulative beat*). Além disso, ele antecipa que em um conjunto instrumental, “... cada um dos tambores poderia possuir um ostinato rítmico próprio” (p. 28), e que “fórmulas rítmicas... apresentam-se à mente como unidades,” portanto como grupamentos, mas que não estão expressos com clareza em suas transcrições; estes grupamentos seriam ainda executados e percebidos sem que os pulsos sejam contados (p. 27). Nesse contexto, ele expande o conceito de heterofonia para dar conta de uma marcante complexidade rítmica que se pode atribuir à música africana de maneira geral.

Tudo isso soa profético em relação à pesquisa futura. Mas sua representação da música africana baseia-se ainda em materiais demasiadamente

esparços, apoia-se excessivamente na comparação com a música ocidental, não leva em consideração a contribuição da dança e evita o confronto com a densidade rítmica e sonora de repertório para tambores. Hornbostel certamente antecipou-se a um tempo em que a pesquisa foi facilitada pela descoberta em muitos estilos africanos do uso da timeline como regra de construção, isto é o emprego de uma figura rítmica instrumental constante e equivalente a um valor métrico referencial mais longo que o beat. Suas transcrições parecem omitir a formação de grupos figurais claros e precisos no fluxo musical: um dado que até hoje inibe autores não africanos na construção de transcrições mais realistas.

JOHN BLACKING

O procedimento especulativo à distância de Hornbostel foi alvo de tênues críticas de John Blacking em artigo de 1955. O autor de *How musical is man?* assinala três pontos críticos no estudo. Em primeiro lugar, ele conclui que tensão e relaxamento muscular em razão da orientação africana pelo movimento em si têm a mesma mecânica que, por exemplo, na técnica pianística europeia. Mas quase confirmando a hipótese de seu antecessor, ele afirma que "... africanos pensam no som como um produto paralelo ao movimento rítmico, enquanto ocidentais prestam mais atenção aos sons do que ao movimento que os produz" (1955, p. 15). Em segundo lugar, Blacking parte do conhecimento geralmente aceito de que "na África, a música de dança e a dança em si constituem um todo indivisível" (id.) e que, portanto, a consideração à dança teria fornecido a Hornbostel novos e válidos subsídios à compreensão da música. Finalmente, Blacking chama a atenção para a impossibilidade de se estudar a questão da sincopação prenunciada na análise de Hornbostel em partes destacadas de todo o conjunto instrumental e supostamente não observáveis em gravações. No entanto, ele admite alguma legitimidade para a tese de que existe um acento sobre tempos não coincidentes com a articulação do som. Ele apresenta um exemplo (v. exemplo 4) da prática do cross rhythm na razão 3:2, no qual fica também demonstrado que em uma textura complexa o que é pausa ou articulação fraca para uma parte é momento de articulação e acentuação para outra. Seu exemplo é interessante também na medida em que apresenta uma textura musical marcada pela diversidade instrumental. Note-se que a linha vocal se comporta parcialmente da mesma forma que algumas partes instrumentais, já que

acentua sempre um possível tactus. No entanto, em seu exemplo perde-se a noção do pulso, já que estão presentes tanto a colcheia quanto a colcheia tercinada. Mas Blacking busca sobretudo o caminho do comentário às hipóteses mais salientes do mestre berlinês sem deter-se no potencial de suas possíveis derivações para a análise estilística mais abrangente.

Notamos, portanto, no exemplo de Blacking, os valores construtivos de uma textura musical completa e bem estabelecida, a presença de um tactus, a presença de uma parte deslocada em relação às demais partes (*tenor drum*) e a existência de um cross rhythm entre tambor grave e a parte superior (consideramos aqui o acento na última articulação do *bass drum* um traço fraseológico sincopado e não mais um deslocamento).

The image shows a musical score with four staves. At the top, it indicates a tempo of ♩ = 100 M.M. The first staff is labeled 'RATTLE, and basic beat of XYLOPHONE.' and shows a sequence of rhythmic pulses. The second staff is 'NCHUTO Tenor Drum, played with stick. Right ARM of player.' and shows a sequence of 'up' and 'down' strokes. The third staff is 'NKULU Bass Drum, played with two beaters.' and is divided into 'R.H.' and 'L.H.' parts, showing complex rhythmic patterns with triplets. The fourth staff is 'VOICES.' and shows a sequence of rhythmic pulses. A vertical dashed line divides the score into two measures.

Exemplo 4. Música Chopi (BLACKING, 1955)

ROSE BRANDEL

No exemplo 1 vimos que Hornbostel optou por uma transcrição rítmica praticamente neutra para então propor uma metrificação possível. Ele não crava nenhum modo definitivo para a notação da organização rítmica da música que observa. Isso significa que o efeito desta música sobre uma mente ocidental é, no mínimo, de uma notável variabilidade. Nesse sentido, faço aqui menção ao trabalho de 1959 de Rose Brandel, que busca superar essa dificuldade com transcrições firmes, mas que denotam uma marcante complexidade rítmica. Trata-se de um tipo de polirritmia que a autora atribui à atuação da hemíola. No entanto, este conceito é

aqui definido de uma maneira particular: para a música do ocidente, como sabemos, a hemíola é determinada pela combinação de grupos de valores de tempo na razão 3:2 ou de seus múltiplos, isto é a combinação de dois valores rítmicos (ou grupos) de três unidades com três valores rítmicos (ou grupos) de duas unidades dentro de um intervalo de tempo de mesma duração. Pois segundo a autora, a hemíola africana independe de um valor métrico comum aos grupos combinados de dois e três valores; ela define a hemíola africana simplesmente por qualquer combinação de grupos de dois valores rítmicos com grupos de três valores. Como sabemos, isso corresponde mais a um caso particular de aditividade. Consequentemente, segundo ela, sincopação passa a ter um papel secundário: “Na concepção africana, a sincopação de contratempo deveria ser considerada um tipo de padrão individual em si mesmo, e não como um efeito sincopado auxiliar [...] Isso não significa, no entanto, que não exista sincopação na música africana; no entanto, ela se localiza preferencialmente nos ritmos divisivos, de pulsação igual e constante, e não nos ritmos aditivos no estilo de hemíolas...”⁴ (p. 111) A autora, portanto, dedica seu trabalho a um tipo particular de organização rítmica na qual está implicada a rigor menos a hemíola propriamente dita do que a formação de segmentos aditivos. Nestes segmentos, há uma alternância permanente do valor subjacente (*tactus*, *beat*, *conductor beat*) correspondente a dois (ou quatro) e três pulsações. Em outras palavras, a autora aproxima criativamente a concepção métrica africana da teoria de estilos musicais do Oriente ou mesmo da música contemporânea ocidental. Apesar disso, creio que um exame de alguns de seus exemplos pode ser útil para o conhecimento da polirritmia africana e uma maneira particular de representá-la.

Exemplo 5. Música Baduma (BRANDEL, 1960)

⁴ “In the African rhythmic concept ..., the upper “syncopation” should be considered as an individual pattern in itself, and not as an off-beat adjunct. [...] This is not to say that “up beat” syncopation does not exist in African music, for it does; however, its homing grounds are the equal-pulsed divisive rhythms, and not the hemiola-styled, additive rhythms...” (1959, p. 111 - tradução minha, assim como as seguintes).

6. MANGBETU Choral Song (Belgian Congo)

Musical notation for 'MANGBETU Choral Song (Belgian Congo)'. The notation is on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 12/8. The tempo is marked 'P: 168'. The lyrics are 'emo yama reming borono baydee wotzi yowa hoo hoo'. The notation includes various rhythmic values and accents.

Exemplo 6. Música Mangbetu (BRANDEL)

1. BASUKUMA Wedding Song (Tanganyika)

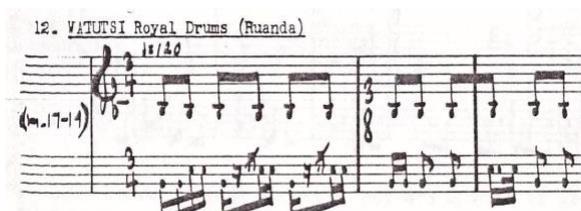
Musical notation for 'BASUKUMA Wedding Song (Tanganyika)'. The notation is on two staves with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 12/8. The tempo is marked '♩ = 120'. The lyrics are 'Muli bone na li ya gam ba ya vuh sueh lu o ne o ne (Hu) wa wa a o men ya'. The notation includes various rhythmic values and accents.

Exemplo 7. Música Basukuma (BRANDEL)

Os exemplos 5 e 6 nos interessam pelo fato de expressarem valores métricos de 16 e 12 pulsos, que são referenciais em grande parte dos estilos africanos conhecidos. Temos, portanto, os valores métricos de 4 beats de subdivisão binária e ternária, isto é, os ciclos de 4/4 e 12/8. São estas as medidas métricas que se revelam mais produtivas para a representação dos ritmos africanos. Com relação ao arranjo aditivo das articulações, vemos que elas ocorrem dentro dos limites estabelecidos por estas medidas: no exemplo 5 alternam-se os grupos de divisão binária (com a anacruse de 2 pulsos) e os grupos de divisão ternária ($2 + | 4 + 4 + 3 + 3$). No exemplo 6 repete-se parcialmente a compactação de valores de 2 e 3 pulsos no primeiro ciclo, mas não no segundo. Neste primeiro ciclo manifesta-se a hemíola linearmente na forma tradicional ($2 + 2 + 2 + 3 + 3$).⁵ Ela dá a estes exemplos a feliz classificação de *period-patterning* (p. 109). Uma vez que se mantém uma referência métrica constante, a escrita aditiva, sobretudo no exemplo 5, poderia ser substituída por uma forma regular de notação acrescida de acentos (um tipo de sincopação, portanto). No exemplo 7, uma sequência de 22 pulsos se repete segundo a autora em grupos variados de beats heterogêneos, como referências subjacentes variadas: $7 + 6 + 4 + 5$. Mantendo-se o número total de pulsos, esta sequência pode ser

⁵ Brandel faz menção à identidade da sequência (3 + 3 + 2) do exemplo 5 ao padrão rítmico *dochmiac* da Grécia antiga.

modificada internamente. ⁶ A irregularidade expressa neste exemplo o faz parecer com o exemplo 3 de Hornbostel.



Exemplo 8. Música Watutsi (BRANDEL)

Exemplo 9. Música Watutsi (BRANDEL)

A autora aborda também o que chamou de *vertical hemiola*, que significa naturalmente o emprego de linhas superpostas de valores básicos de 2 e 3 pulsos. Nos compassos 2 e 3 do exemplo 8, a projeção da parte variável inferior sobre a parte de valores fixos provocaria o sequenciamento dos valores básicos $2 + 2 + 2 | 3 + 3$, isto é, um caso de hemíola tradicional na razão 3:2. As transcrições do exemplo 9 apresentam uma série de mudanças de metro onde não haveria necessidade. Observe-se no exemplo 9c que as articulações da parte inferior se sucedem

⁶ Brandel aponta para a semelhança com o princípio da *tâla* indiana.

regularmente como (2 + 2 + 2 + 3 + 3), portanto em cross rhythm, da mesma forma que no exemplo 8. No exemplo 9b ocorre a mesma coisa, com um pequeno desvio no terceiro compasso; um tipo de fraseamento linear, que poderia igualmente ser tratado através da distribuição de acentos. Finalmente, no exemplo 9a, as duas partes inferiores diferem (em paralelo) do *ostinato* da parte superior e estabelecem provavelmente nos compassos 3 e 4 uma relação de 4:3 com o valor de pulso comum (a colcheia) presente na voz superior.

Resumindo, notamos nos exemplos de Brandel uma aditividade associada à parte vocal, à presença dos metros de 16 e 12 pulsos e casos, como nos exemplos 9, em que nos parece suficiente anotar a presença de cross rhythm (isto é, a nossa hemíola tradicional), sem a necessidade de representação aditiva.

ARTHUR M. JONES

O reverendo A. M. Jones, em seu artigo “African Rhythm”, de 1954, começa por definir critérios básicos de investigação: delimitação geográfica dos exemplos tratados (no caso, o norte do Zimbábue), mas escolhidos de tal forma que possam representar também a complexidade da música de outras regiões, como a África Ocidental; ele desenvolve um método progressivo de exposição, começando por configurações aparentemente simples, combinadas com a parte vocal. A razão da escolha de uma peça para xilofone por parte de Hornbostel está provavelmente naquilo que impediu por muito tempo a pesquisa mais direta do ritmo africano: uma tecnologia ainda incipiente para a captação e reprodução da massa sonora resultante da reunião de vários tambores. Jones procura superar esse fato.

Ele observa, de início, que a complexidade rítmica da música africana se dá menos pela produção individual de estruturas complexas do que pela hábil combinação de estruturas relativamente simples. Esta é uma de suas importantes afirmações:

[...] na música africana existe praticamente um conflito permanente de ritmos: esse é um princípio essencial. Mesmo uma canção que parece ser monorrítmica se revelará construída a partir de dois padrões independentes mas estritamente relacionados, um inerente à melodia e outro ao acompanhamento (1954, p. 27).

Jones parte de um fato imprescindível de natureza técnica, mas não o define claramente: a existência de um pulso rítmico regular subjacente a todas as

partes expresso em suas transcrições pela colcheia. Ele reúne seus exemplos iniciais pelo tipo de grupamento de pulsos em duas ou três unidades: isto é, ele sugere a divisão de repertório entre peças de base rítmica binária ou ternária. Seu primeiro tipo de estrutura consiste na combinação do canto com palmas simples, isto é, articulações espaçadas respectivamente por dois (ou quatro) e três pulsos, conforme exemplos 10 e 11.

Single Clap. Duple BEMBA TRIBE. Each paddle-stroke = d Canoe Song

$\text{d} = 52$.
Paddle-strokes

Co - fwe ma - le-mba, Ch. wa - la - la mu mia - bu wa - ta - mba-la-la; C. We ca - ku - be - ji,

Ch. wa - ci - pa - ya sya - ni we mu - ko-mbo-lal

Exemplo 10. Música Bemba (JONES, 1954)

Single Clap. Triple LALA TRIBE. Each clap = ♩ .

$\text{♩} = 120$.
Claps

C. Ni-ne Te - mbwe Ni-ne Te-mbwe wa - lu-ka-la i - nsa-mbo, Na - ni i - se - mo,

Ch. Tu-ka-la-u-le tu-po-se pe - so - nde pa ci-mu-ndu, ci - mu - ndu i-ci - bu-ndu e' ngo-mbe,

ta-bu - nga-ca, . . . Na le - lo mu-lo-ku-la - la pe - so - nde.

Exemplo 11. Música Lala (JONES, 1954)

As palmas (claps) se constituiriam em um *metronomic background* mas "não acrescentam qualquer ênfase à melodia ou às palavras" (1954, p. 31). Elas atuariam como um inexorável e "matemático pano de fundo à canção [...] usualmente realizada em ritmo livre... O observador escuta uma melodia em ritmo livre pontuada por palmas que recaem aparentemente nos lugares mais impossíveis" (1954, p. 28-9).

Estas são afirmações que infelizmente mais nos afastam de um entendimento possível da concepção rítmica presente pelo menos na parte vocal de uma peça africana. Parece uma provocação: no exemplo 10, a melodia é predominantemente dividida em grupos de três pulsos, acompanhada por palmas a cada 4 pulsos. No exemplo 11, a mistura entre a base rítmica das palmas e os valores subjacentes à melodia é bastante acentuada. As barras de compasso não foram inseridas na parte da melodia para dividi-la em seções métricas, mas sim por razões práticas: para auxiliar o leitor "a ter uma ideia da *levada* [*lilt*] da canção, do jeito como é cantada pelos africanos"⁷. Um elemento de metrificação mais abrangente é anotado nestes dois exemplos: trata-se da indicação de grupamento das palmas em ciclos de 4, 6 ou 8 articulações, representada pela barra colocada acima da parte vocal. Por outro lado, a equidistância das palmas é entendida aqui de maneira neutra, sem acentuação regular; as palmas constituem um nível estrutural de beats contrastante com a métrica variável (*free rhythm*) da parte vocal - bastante excepcional para a sensibilidade ocidental, mas, segundo Jones, simplesmente "óbvia" para a sensibilidade africana. Volto a dizer, Jones não dá atenção ao nível de beats representado pelas palmas como um fator estruturalmente relevante, sejam as articulações tomadas isoladamente ou agrupadas em um número regular de unidades.

Em sua explanação sobre os fundamentos da música africana, Jones cria ainda uma nova categoria combinatória: a execução simultânea do canto com um padrão rítmico assimétrico formado por articulações de durações variáveis. Ele escolhe para isso uma configuração em uso por etnias distribuídas por várias regiões da África e relativamente conhecida em estilos latino-americanos. Trata-se do padrão de 12 pulsos, com 5 articulações, normalmente sequenciadas da seguinte

⁷ "... to get the lilt of the song as it is sung by the Africans" (1954, p. 30).

maneira: 2 + 2 + 3 + 2 + 3, (v. exemplo 12).⁸ Ele faz a importante e cética afirmação sobre um elemento formativo de grande parte do repertório africano conhecido, mais tarde denominado de *timeline*:

Obviamente, não existe uma razão porque a música deveria ser regida por uma batida constante, regularmente espaçada e agrupada em tempos de 3/4, 4/4, 6/8 ou qualquer outra fórmula convencional de intervalo de tempo. Nós no ocidente temos como representar isso mediante a justaposição de compassos de durações diferentes ou em ritmo livre. Já o método africano consiste em estabelecer um pequeno padrão rítmico, usualmente na extensão de 12 pulsos, e repeti-lo indefinidamente como um *background* rítmico de sua canção.⁹

Single Clap-Pattern ILA TRIBE Men's Song, 'Inyimbo' class

♩ = 140.
Clap

C. Mu - sha - ba - ngi - lo ba - sa, mu - sha - ba - ngi - lo, . . . Ch. Kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo,
lu - sha - ba - ngi - lo ba - sa, mu - sha - ba - ngi - lo, . . . Ch. Kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo, . . .
Kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo mbu - sha - ka - wi - la ka - lu - wa, ngo - mbe na - mu - ya - nzya
kwee - nda mu - sha - ba - ngi - lo. . . (kweenda)

Exemplo 12. Música Ila (JONES, 1954)

⁸ *Complementär pattern* é o termo com que Kubik se refere a este padrão, uma vez que suas articulações recaem nos momentos de não articulação do standard pattern. Mas também, acrescentamos, trata-se de um padrão equivalente ao standard pattern sem os seus valores menores. Isto é, com o tempo das colcheias somado aos valores anteriores.

⁹ "There is, of course, no reason why music should be governed by a steady, equally spaced beat in 3/4, 4/4, 6/8 time or any other of the conventional time forms. We in the West have a way out in the juxtaposition of bars of unequal length or in free rhythm. We have not hit on the African's method which is this: he takes a little rhythmic pattern, usually of 12-pulse length, and this he repeats over and over again as the rhythmic background of his song" (1954, p. 32).

A partir deste exemplo e da observação acima, percebemos que a peça passa a ter uma organização métrica agora definida pela repetição de uma figura fixa, longa e assimétrica, composta por valores rítmicos diversos. Está estabelecida pelo menos a presença de uma timeline. Nos exemplos 10 e 11 tínhamos a organização métrica variável de 4, 6 ou 8 articulações, de acordo com algum critério que não chegou a ser explicitado pelo autor. Jones se recusa a admitir um eventual acento como elemento estruturante da linha de palmas ou do canto. Mesmo assim, a linha das palmas agrupadas e do padrão assimétrico se relacionam de forma similar. No exemplo 12 se nota uma articulação repetida da voz em sincronia com o padrão estabelecido na palavra "Mushabangilo". Talvez seja este o fato determinante do início do padrão. Sua transcrição reconhece aí uma regularidade do ataque articulado da parte solista com a configuração das palmas, mas não cria um meio de representação métrica específica para chamar a atenção sobre este fato. (Isto é, uma barra de compasso unitária para indicar que ambas as partes neste ponto se apoiam mutuamente.) Ele observa ainda uma alternância entre a sincronia destes momentos e a dessincronia de momentos imediatamente seguintes a estes; limita-se a mencionar uma suposta função de controle exercida pelas palmas, mesmo que, da mesma forma como nos exemplos acima, ele dê como livre o relacionamento das duas partes. Observe-se que Jones não associa uma divisão interna (12/8 ou 6/4) - de caráter ternário ou binário -, ao padrão de 12 pulsos e diz apenas que seria *humilhante* a qualquer cidadão europeu tentar cantar uma melodia enquanto executasse um padrão de palmas no tempo dado (1954, p. 33).

Antes de entrar na questão dos tambores, Jones considera a categoria de palmas combinadas. Ele expande a discussão para o caso da combinação de idiofones da etnia Bemba (Bantu) (v. exemplo 13). Os instrumentos de apoio (*Axe*) 1 e 2 estão na relação 2:3 equivalente à hemíola tradicional. O 3º instrumento possui as mesmas relações articulatórias do famoso *standard pattern* (ver abaixo), mas executado (ou transposto) a partir de sua segunda articulação. Trago este exemplo para caracterizar a atitude de Jones de colocar aqui barras de compasso, mas fazendo-o de forma individualizada, mesmo quando as vozes parecem derivadas de uma mesma matriz rítmica que poderia ser o 12/8 atribuído ao 3º instrumento. Neste exemplo torna-se clara a oposição manifestada entre a parte do canto e a parte

instrumental: os compassos 3 e 4 apresentam uma sequência de 5 e 7 semicolcheias, desafiando inclusive a presença de um pulso constante baseado no valor da colcheia.

Combined Rhythm.  BEMBA TRIBE

$\text{♩} = 130.$

1st Axe
6/8

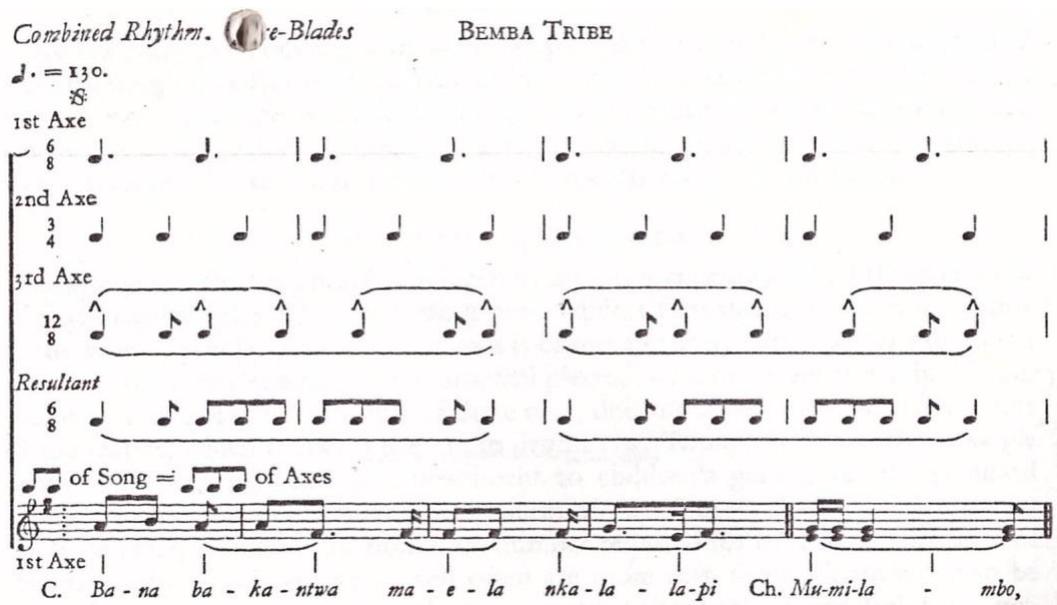
2nd Axe
3/4

3rd Axe
12/8

Resultant
6/8

of Song = of Axes

1st Axe | C. Ba - na | ba - ka - ntwa | ma - e - la | nka - la - la - pi | Ch. Mu - mi - la - mbo,



Exemplo 13. Música Bemba (JONES, 1954)

E se acima citamos a deferência de Hornbostel à importância de tambores na música africana, mencionamos agora essa mesma atitude de Jones manifestada na parte final de seu estudo: *Drumming is the very heart of African music* (1954, p. 39). O pesquisador constata que tambores constituem um grupo da textura musical composto regularmente por dois ou mais instrumentos e que um destes instrumentos - o *master drum* - atua de maneira variada e, portanto, contrastante com todos os demais instrumentos.

Ele observa também que o grupo de tambores se distingue dos demais grupos, na medida em que nas partes destinadas a eles não haveria a coincidência dos beats principais: "the main beats never coincide" (1954, p. 39). Se já nos surpreendia a polifonia estabelecida entre canto, idiofones e palmas, agora nos deparamos com a execução de dois (ou mais) tambores que se dá de forma supostamente não sincronizada em relação a um possível tactus. A esse fenômeno ele dá o nome de *crossing the beats*, mesmo sem supor que uma sequência de beats principais esteja expressa em alguma das partes que compõem a textura geral. Ele apresenta um exemplo em que este princípio, a meu ver, não parece se confirmar totalmente (v. exemplo 14). Note-se primeiramente que o drum 1 e o *master drum*

atuam em sincronia; além disso, sobre a sexta articulação de drum 1 (que seria parte da sequência dos main beats) recaem todas as demais articulações de relevância métrica. Observe-se igualmente que o último ciclo de drum 2 passa de 3/8 para 4/8 (somando-se a primeira articulação do exemplo), completando na parte o número total de 16 pulsos. Para explicar a individuação das partes em relação a uma concepção métrica geral, Jones aventa o recurso a que deu o nome de *staggering of the points of entry of combined rhythm patterns*.

Drum 1 $\frac{2}{4}$: $d = 96$. \downarrow

Drum 2 $\frac{3}{8}$

Master Drum $\frac{2}{4}$

Resultant $\frac{2}{4}$

Exemplo 14. (JONES, 1954)

LALA TRIBE

Iciliili Dance: Full Score Beer Dance. Sung by Men and Women

$\text{♩} = 420. \text{ } d = 105.$

Clap 1

Clap 2

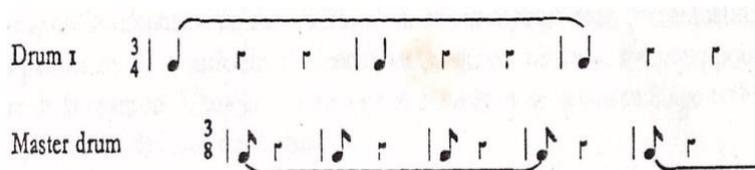
Clap 3

Resultant

Drum 1

Master drum

Exemplo 15^a. Música Lala (JONES, 1954)



Exemplo 15b. Esquema rítmico do exemplo 15a (JONES, 1954)

Finalmente, Jones conclui seu estudo fazendo comentários à exuberante dança "Icilili" do povo Lala, representada no exemplo 15a. Em primeiro lugar, chama a atenção a presença simultânea de três linhas de palmas e - mais surpreendente!, - duas delas executando padrões longos e definidores métricos. Em clap 2 nota-se a presença de um padrão de cinco articulações, enquanto em clap 3 está o standard pattern, que, como dito, se dissemina por todo continente africano. Como sugerido acima, elas representam separadamente o que pesquisadores denominaram posteriormente como *timeline*. Aqui elas possuem o mesmo momento de inserção e definem certamente um importante elemento métrico da peça. Jones parece sugerir uma base binária para sua construção se considerada sua relação com a parte vocal, que é toda ela subdividida em metros de 2/4 válidos também para o que ele chamou de linha *resultante*. Ele elimina abertamente a possibilidade destes padrões serem associados a uma fórmula métrica de 12/8, o que se tornou a regra mais tarde.

Com relação à parte dos tambores, note-se em primeiro lugar que Jones escolhe possivelmente um momento da execução em que o *master drum* realiza algo que não lhe traz exatamente a marca do solista. A simplicidade deste padrão mais colabora com a formação de uma textura rítmica fixa. Apesar do fraseado indicado com as ligaduras acima de suas partes e a partir de suas primeiras articulações acentuadas, tem-se para drum 1 um ritmo binário com três tempos, metricamente deslocado em dois pulsos do ponto de inserção das palmas; o *master drum* realiza uma configuração em ritmo ternário e inserida com uma defasagem de um único pulso em relação às palmas. O exemplo 15b reescreve o relacionamento destas partes em valores estruturalmente relevantes. Aí se observa por que o autor formulou a regra segundo a qual as configurações atribuídas a tambores não possuiriam beats principais em comum: trata-se de um caso de *crossing the beats*.

De maneira geral, notamos em Jones: (a) a presença de unidades rítmicas básicas, agrupadas em duas ou três unidades (ritmo binário e ternário), ao que ele

chama de *metronomic background*, mas sem assumir uma função reguladora propriamente dita; (b) a presença constante de um metro de 12 (e 16) unidades mínimas de tempo (pulso); (d) aditividade no canto; (e) e, finalmente, diferentes métricas superpostas para tambores, em sua maioria deslocadas entre si ou das partes dos idiofones de apoio ou das palmas. Para a defasagem entre as partes dos tambores ele invoca os conceitos de *crossing the beats* e de *staggering of the points of entry of combined rhythm patterns*.¹⁰

GERHARD KUBIK (1961) E SIMHA AROM (1985)

Para finalizar a apresentação de trabalhos que se vão um pouco mais no tempo, pioneiros na tentativa de definir as características rítmicas da música africana, reproduzo dois exemplos de um trabalho de Kubik de 1961, que abordei em trabalhos recentes (v. nota 13, a seguir).

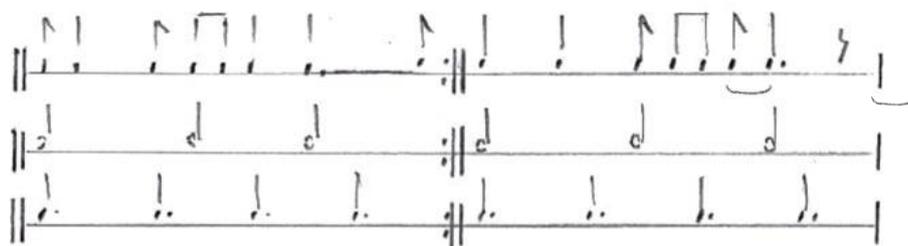
J = 120 M.M.



Gesang: Ki-ta-ndo-li ma-ta-la, Ki-ta-ndo-li ma-ta-la, ku-nyu-mba ya-ngo, e-na!

Klatschen:

Exemplo 16^a. Canto da Tanzânia (parcial) (KUBIK)



Exemplo 16b. Esquema a partir de 16a (KUBIK)

¹⁰ A abordagem das ideias de Jones poderia continuar com a apreciação de seu grande trabalho de 1959. Nota-se naquelas transcrições, que abrangem ainda mais a presença do *master drum*, uma complexidade ainda maior na aplicação dos preceitos polirrítmicos. O pesquisador foi levado ainda mais longe pela concepção de que a música africana é necessariamente um acontecimento de natureza esotérica.

Formel: 

Bezugzahlen: | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 |

Reihung: $2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8 = 12/8$

Exemplo 17^a. Análise(s) do standard pattern (KUBIK)

Gudugudu: 

Kanangó: 

Exemplo 17b. Partes texturais de apala (Iorubá) (KUBIK)

O exemplo 16a apresenta parcialmente uma polifonia vocal africana e é correlato estilisticamente a muitos dos exemplos apresentados acima, sobretudo aos de Jones que contêm as partes de voz e palmas. Podemos admirar aqui a clareza de um estilo musical perfeitamente assentado na mente de seus praticantes: seus elementos métricos e melódicos revelam o mesmo tipo de complexidade, mas se apresentam formalmente melhor definidos. A parte das palmas (*Klatschen*) consiste sempre em articulações de duração de três pulsos, determinando, portanto, uma base rítmica supostamente ternária para a peça. O texto e a repetição de uma figuração melódica sugerem uma divisão em três partes simétricas da melodia (*Kitandoli + Kitandoli + kunyumba*). A segunda articulação de *Kitandoli* é formada pela repetição dos mesmos termos da primeira. Isso nos possibilita em termos estruturais a segmentação segura da configuração inicial, sua repetição e o elemento que se soma a esta configuração (*kunyumba...*). Apesar da independência aparente entre melodia e palmas, nota-se a reiteração de alguns tipos de acentuação: a peça deixa-se analisar e especulativamente como um caso de *cross rhythm*, conforme esquema do exemplo 16b, onde estão representadas a melodia, um nível subjacente em unidades de 4 pulsos (mínimas) e a sequência de beats. Observe-se que o autor estabelece em no exemplo 16a além do beat de três pulsos uma medida métrica regular anotada com o número 12, relativo a uma periodicidade determinada por uma quantidade fixa de pulsos (colcheias). Com isso são anotados dois níveis de

organização rítmica: a sucessão de beats (semínimas pontuadas) e um nível métrico constante de 12 pulsos. Não há menção a um nível intermediário.

No exemplo 17a temos uma mostra mais precisa da posição de Kubik em relação ao tipo de métrica empregada na música africana. Nota-se neste exemplo a indicação da quantidade de 12 pulsos seguida de uma definição *alternativa* da organização interna destes segmentos.¹¹ O standard pattern, aqui nomeado de *fórmula-omele*,¹² é interpretado em um nível designado por "sequenciamento" (*Reihung*), formado por valores variáveis de dois e três pulsos ($2/8 + 3/8$), cuja soma é $12/8$. Simultaneamente, o mesmo padrão é entendido de acordo com uma divisão subjacente de 4 beats ternários, indicados como "números de referência" (*Bezugszahlen*) e descrito pela alternância simples de pulsos agregados em três | 1 2 3 | 1 2 3 | ... Neste caso, portanto, o interior do intervalo de tempo definido pelo número previamente estabelecido de 12 unidades de tempo acolhe um padrão que se organizaria de maneira variável: aditivamente e divisivamente. Na dança iorubá *apala* do exemplo 17b podemos admirar em contexto binário mais uma vez o que Jones preferiu ver como um deslocamento permanente das partes de tambor entre si, o efeito de *crossing the beats* ou outro tipo de deslocamento (v. exemplo 15b). Kubik não fornece aqui uma timeline, isto é, um elemento a partir do qual poderíamos inferir um ponto de início de toda a formação rítmica (o *regulative beat*). O autor não considera a representação conjunta dos padrões em um metro unitário. A percepção da síncopa fica prejudicada em favor de uma polimetria abstrata.

Com os exemplos 16a e 17a ganhamos também uma visão da posição de Simha Arom, já que ele se mostra favorável à representação de um intervalo de tempo (*période*) determinado por um número constante de unidades mínimas (pulsos), mas sem comprometimento com grupamentos fixos destes pulsos no interior desse intervalo de tempo. Ele conclui que estas configurações transcorrem *sobre a base de alternância de grupamentos binários e ternários*.¹³

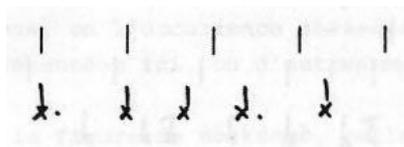
¹¹ *Summationsmeter* ou *Formzahl*, na formulação de Kubik em alemão, ou *nombre totalisateur d'unités métriques* na tradução de Arom para o francês (1985, p. 344-45).

¹² *Omele* é a designação em iorubá para "tambor pequeno," que cumpre a função de apoio para o *iya ilu* (tambor-mãe). Trata-se de uma conhecidíssima timeline atribuída à campana em outros contextos estilísticos. As relações rítmicas preconizadas por Kubik através do exemplo 17a são rapidamente expostas também em Lacerda (2021 - "Observações").

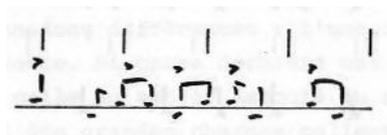
¹³ V. Arom (1985, p. 439-40). V. Lacerda (2020).

Abordo aqui uma configuração de 5 articulações que, segundo Arom, se forma mediante o *amalgama* de valores rítmicos, isto é, uma sequência de pulsos 2 + 1 equivaleria agora a um valor de 3 pulsos. Estes padrões se submetem ao que o pesquisador chamou de *imparidade rítmica*:¹⁴ o intervalo de tempo total de 12 pulsos é potencialmente divisível em duas partes iguais, mas a sequência de articulações não se *encaixaria* nessa divisão e representaria uma sucessão de duas partes assimétricas. O exemplo 18a apresenta um desses padrões de 5 articulações como uma sequência dos tempos || 3 + 2 + 2 | 3 + 2 ||; em 18b assistimos a um trecho do tambor solista em que se manifesta o padrão acima na forma fraseada; e em 18c observam-se os dois padrões combinados em suas formas estruturalmente equivalentes.¹⁵

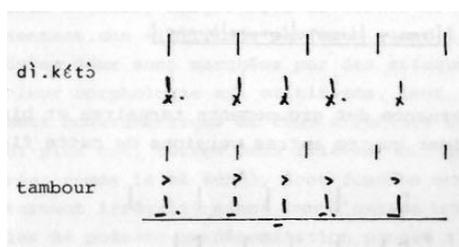
(a)



(b)



(c)



Exemplo 18. Padrão rítmico de 5 articulações (mò-kongó - AROM)

Na prática, a imparidade rítmica corresponde à análise de Kubik do standard pattern através do que chamou de *sequenciamento* (Reihung), conforme

¹⁴ V. Arom (1985, p. 429). Arom coloca entre estas configurações equivalentes o conhecido *tresillo*, que mesmo em repertório africano já havia ganho uma interpretação em termos divisivos em 2/4. V. Lacerda (2020).

¹⁵ V. Arom (1985, p. 435, 440). O autor adverte que *os exemplos foram compostos abstraindo-se as percussões não acentuadas*.

exemplo 17a. Esse fato possui como consequência não apenas a eliminação de um metro de divisão constante, como também pode ocasionar uma indesejável neutralização da síncopa. Novamente, assiste-se a uma relutância em admitir a submissão de um padrão de construção assimétrica a uma forma constante e redundante de encadeamento de beats.¹⁶

2. RESUMO PARCIAL: OS CONCEITOS DE *REGULATIVE BEAT*, SENSO METRONÔMICO, *CROSS RHYTHM* E SINCOPAÇÃO CONSISTENTE

Apesar de publicados em meios de divulgação conhecidos, os estudos aqui abordados pouco dialogam entre si. Estes pesquisadores tiveram de fazer suas próprias experiências para então arriscarem dividir com colegas o que lhes sobrava conceitualmente dessa vivência. Hornbostel e Jones, como nos diz Blacking, não se dão conta de aspectos apenas aparentemente periféricos, não-sonoros, para a criação de critérios descritivos confiáveis. Não sabemos se estão transcritos nestes primeiros exemplos o conjunto instrumental e vocal em sua totalidade. A participação da dança também não é levada em consideração. O mesmo valeria para o trabalho de Brandel. De fato, se pensarmos na alternância dos pés e no movimento regular de abertura do dorso dos dançarinos, bem como em um eventual apoio de movimentos básicos da dança por algum elemento musical, o exemplo 3 de Hornbostel, assim como outros exemplos de Brandel acabam por assumir ares ficcionais. Forma-se aí uma “heterofonia” de movimentos sonoros e corporais estruturalmente irredutíveis a qualquer elemento rítmico referencial básico; manifesta-se um excesso de referências possíveis incondizente com a técnica musical e coreográfica de um povo que tem no controle do tempo uma de suas mais significativas marcas estilísticas.

Mas o tratamento dado por Hornbostel ao fenômeno rítmico africano antecipa já algumas preocupações que se imporiam a partir daí: a convivência entre ritmos binários e ternários, a presença marcante de uma medida métrica de 12 pulsos, o emprego da hemíola, aqui já chamada de *cross rhythm* e, finalmente, a

¹⁶ Comento detalhadamente o conceito de *imparidade rítmica* de Arom (1985, p. 429) em Lacerda, 2021, “Observações sobre o *tresillo* no contexto rítmico africano e afro-brasileiro”, no prelo. Arom aborda timelines semelhantes aos padrões de 5 e 7 articulações apresentadas aqui, assumindo, portanto, uma construção aditiva para eles.

capacidade de músicos africanos de criação de estruturas musicais em deslocamento de um ponto de referência métrico estruturalmente relevante e a decorrente necessidade de compensações aditivas implicadas nos exemplos 2a-b. Seu pensamento teria sido certamente facilitado se ele tivesse à disposição um dos muitos exemplos africanos que adotam o uso da timeline, isto é, o emprego de uma figura rítmica referencial constante, equivalente a um valor métrico permanente que está presente com toda a clareza nas representações de Jones.

Jones, em 1934, já comentara criticamente a transcrição de Hornbostel da peça "Pangwe" para xilofone. Lá ele usa uma expressão fundamental que não lhe ocorre no texto aqui comentado, o termo *polirritmia* (v. Arom, 1985, p. 140). Mas aqui ele procura sistematizar empiricamente uma série de elementos da música africana conceitualmente novos. Praticamente, ele estabelece pulso como unidade básica fundamental, dá importância às formas de grupamentos (beats) deste valor de tempo em duas ou três unidades, chamando-os inclusive de "metronomic background" (1954, p. 31); ele reconhece a presença destes beats (ao menos na forma de palmas) em grupos de 4, 6 e 8 unidades mínimas, embora se recuse enfaticamente a aceitar que se trata aí de um intervalo de tempo metricamente estruturante. Em seu comentário ao standard pattern (clap 3 do exemplo 15a), ele faz questão de eliminar a possibilidade de combinação simultânea com a sequência de valores básicos referenciais (beats) ternários, como parcialmente sugerido por Kubik. Jones também deixa (indiretamente) clara a aditividade na criação da melodia. Portanto, sua concepção é a de que, estabelecido um pulso constante e uma reunião destes pulsos em valores binários ou ternários (mas não permanentemente determinantes), se estabelece uma *autonomia* métrica para cada parte instrumental e vocal do conjunto, independentemente da presença ou não de uma timeline. Apesar da escolha de exemplos, do cuidado da representação e da exacerbação de uma intenção teórica voltada para a complexidade, Jones termina por admitir a especulação de Hornbostel de que a textura musical africana consiste em ostinatos independentes, manifestados nas partes instrumentais e vocais. Sua observação relativa ao fenômeno de *staggering of the points of entry of combined rhythm patterns* é prova disso. O conceito de *crossing the beats* caminha nesse mesmo sentido.

Apesar da falta de diálogo e das sutilezas na formulação teórica de cada um, todos estes autores manifestam um conjunto semelhante de preocupações

sobre os fundamentos teóricos da música africana. Em resumo, eles aceitam implicitamente a aditividade produzida pela execução vocal em praticamente todos os exemplos e relativizam ao máximo a relevância estrutural de qualquer outro valor acima do pulso, seja este valor o beat - o tactus - ou uma sequência determinada de beats associada a um padrão da extensão de 12 ou 16 pulsos. (O número total de pulsos é reconhecido como padrão em Kubik e Arom). Reforçando este ponto, pensemos ainda nos exemplos 16a e 17a de Kubik: no primeiro, o autor marca preciosamente a presença constante de um beat regular através das palmas, associadas ao número 12 (mas evitando a barra de compasso e o reconhecimento da identidade melódica). No segundo ele deixa para nós a suspeita de que se trata de uma divisão regular de beats de três pulsos (a semínima pontuada), mas também da alternância de valores subjacentes de dois e três pulsos dada pela análise alternativa que faz da timeline. Também vimos Jones designar a repetição de valores regulares subjacentes de uma *mera e irrelevante* base metronômica. Ele observou ainda que os padrões destinados às palmas 2 e 3 na dança "Icilili" consistem em uma frase de 12 colcheias, mas acrescenta que "é evidente que estes padrões não podem ser forçados dentro de uma métrica europeia, designada por 12/8..."¹⁷ Portanto, reconhecemos aí por parte de todos um ceticismo relativo a esse tipo de formação rítmica "redundante" da música africana.

Apesar do ceticismo dos autores a respeito da presença regular de uma sequência de beats, note-se que existe uma notável consistência na transcrição das timelines de Jones, na comparação do padrão de clap 3 do exemplo 15a e o padrão do omele de 17a, ou de clap do exemplo 12 com o de clap 2 de 15a. Existe metricamente, portanto, não apenas uma duração constante combinada com uma timeline, mas também um momento temporal que marca seu início de maneira constante. Esse momento rítmico está bem descrito como *regulative beat* por Anku.¹⁸ O *regulative beat* nada mais é do que o beat inicial de um ciclo métrico definido principalmente por uma timeline constante e seu relacionamento com uma sequência *constante* de beats. O *regulative beat* tem validade, portanto, no contexto de uma concepção métrica baseada, em algum nível, na presença de um

¹⁷ "...it must be evident that they cannot be forced into a European time-framework and called 12/8, for that would suggest that the patterns are deliberately revolting against a steady ..." (JONES, 1954, p. 45).

¹⁸ V. Anku (2000). Esse conceito tem origem de fato no trabalho de Nketia (1974).

sequenciamento regular de beats, seja este sequenciamento combinado ou não com valores contrastantes.

Contrariando a crença de que não haveria valores subjacentes metricamente estruturantes no nível do beat, Richard Waterman havia proposto em 1952 a vigência na música africana de um elemento caro ao ocidente. Ele criara o conceito de *senso metronômico* definindo-o da seguinte maneira:

Do ponto de vista do ouvinte, [o senso metronômico] implica o hábito de conceber música como estruturada ao longo de um quadro teórico de batidas regularmente espaçadas no tempo [...], sejam ou não as batidas expressas em articulações reais produzidas pela melodia ou pela percussão. Essencialmente, isso significa simplesmente que a música africana, com poucas exceções, deve ser considerada como uma música para a dança, embora a "dança" em questão possa ser inteiramente mental. Uma vez que o senso metronômico assume importância básica, é óbvio que a música passa a ser concebida e executada em seus termos; presume-se, sem dúvida ... que ele passa a ser parte do equipamento de percepção de músicos e ouvintes, e chega a ser da forma mais completa um dado adquirido¹⁹ (1952, p. 121).

Mais tarde, estas afirmações de Waterman passaram a ser validadas no contexto da pesquisa da música africana. Passou a prevalecer o entendimento de que, seja qual for a constelação de padrões atuantes em uma peça de música percussiva africana, pelo menos músicos e dançarinos compartilhariam em algum nível cognitivo uma sequência regular de beats. Com a importante presunção da associação indissolúvel entre música e dança, ele responde indiretamente a questionamentos colocados por Hornbostel e Blacking. As transcrições dos exemplos 10, 11 (palmas) e 13 (instrumento 1) de Jones, e 16a de Kubik (palmas) seriam, pois, uma expressiva mostra da presença real do senso metronômico. O entendimento exatamente deste padrão do exemplo de 17a, assim como as palmas 1 e 3 em 15a em combinação com uma sequência de beats de três pulsos (a semínima pontuada) se constituiu em uma das mais profícuas descobertas para o entendimento do tempo, da forma e também da peculiaridade da música africana em combinar uma sequência assimétrica de valores rítmicos com os valores

¹⁹ “[...] From the point of view of the listener, [the metronome sense] entail habits of conceiving any music as structured along a theoretical framework of beats regularly spaced in time [...] whether or not the beats are expressed in actual melodic or percussion tones. Essentially, this simply means that African music, with few exceptions, is to be regarded as music for the dance, although the “dance” involved may be entirely a mental one. Since this metronome sense is of such basic importance, it is obvious that the music is conceived and executed in terms of it; it is assumed without question or consideration to be part of the perceptual equipment of both musicians and listeners, and is, in the most complete way, taken for granted” (WATERMAN, 1952, p. 211).

constantes de uma sequência de beats. É esta sequência de beats que determina a alternância dos pés e o movimento do dorso dos dançarinos.²⁰ No entanto, a presença de um senso metronômico não elimina a derivação de valores rítmicos contrastantes e não significa que estes valores não possam ser tomados como estruturantes de padrões particulares, por vezes presentes nas partes texturais fixas ou na realização variada da parte solista. Isso será demonstrado mais abaixo. Para a formação de cross rhythm, Locke (1982) e Lacerda (1988) estabelecem para ritmos ternários em 12/8 uma diferença entre a sequência de beats principais de três pulsos (a semínima pontuada) e a sequência de beats secundários de dois pulsos (a semínima). Podemos observar a formação de cross rhythm na relação entre as partes dos instrumentos de apoio 1 e 2 do exemplo 13. Mas também esse mesmo fenômeno tem lugar entre as palmas 1 e os valores subjacentes das palmas 2 e 3 do exemplo 15a.

Além do conceito de senso metronômico, Waterman destaca duas categorias métricas e rítmicas distintivas da música africana: *métrica múltipla* ou *polimetria* e o que ele chamou de *fraseamento sincopado de acentos melódicos* (*off-beat phrasing of melodic accents*). Como vimos, em vários exemplos dos autores acima examinados aparecem casos de métrica múltipla associados à aditividade (*free rhythm* na terminologia de Jones). No caso do fraseamento sincopado, Waterman parte do pressuposto de que muito do que se escuta em música africana não é coincidente com a sequência predominante de beats (ou valores metronômicos): trata-se às vezes de “articulações unitárias,” às vezes de “longas séries de articulações.” No primeiro caso teríamos a sincopação eventual no sentido “tradicional”. Mas, conferindo a seu discurso um tom especulativo, Waterman acaba por sugerir para o caso da sincopação de uma longa série de articulações, que ocorre uma suspensão da posição precisa onde “se encaixaria” o *altamente desenvolvido* senso metronômico de músicos africanos. Ele faz a ressalva, no entanto, de que em um dado evento musical desse tipo sobriam articulações coincidentes com o beat principal em número suficiente para que a referência musical constante não entre em colapso (v. WATERMAN, 1952, p. 214). Em outras palavras, Waterman

²⁰ A combinação de uma timeline com uma sequência de beats recebeu mais recentemente o inspirado nome de *rhythmic topos* (v. Agawu, 2003, pp. 73-79). Lembramos aqui a igualmente inspirada noção de *toque* do candomblé!

reconhece em princípio a existência do senso metronômico, mas aceita um deslocamento em relação a ele. Infelizmente, ele não caracteriza suas ideias por meio de exemplos musicais concretos. Jones, por sua vez, se não reconhece a presença psicologicamente relevante de uma sequência unitária de beats, pelo menos faz referência a seu oposto, ao conceito de *crossing the beats*.²¹

Estes conceitos polirrítmicos foram revistos em um artigo importante de 1982 de David Locke. Sem citar o recurso rítmico do *fraseamento sincopado* de Waterman, Locke apresenta a denominação de *consistent offbeat timing*.²² Recorro a uma definição provisória deste conceito apresentada por mim, no qual este recurso é testado em material musical brasileiro (v. Lacerda, 2005, p. 209).

Uma configuração transcorre em posição de offbeat quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante e independente mas de mesma duração do valor rítmico referencial de base - o beat - de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico.

Um exemplo claro de *consistent offbeat timing* está dado no exemplo 15a, na relação dos tambores entre si e entre cada uma das partes com um *regulative beat* estabelecido pelas timelines; Jones reduz os padrões dos dois tambores deste exemplo a suas articulações acentuadas e constrói o diagrama do exemplo de 15b, no qual se pode observar o defasamento mútuo em que transcorrem as respectivas partes. Este seria o caso igualmente da relação entre os tambores dos exemplos 14 e 17b. Mais abaixo, acrescentaremos casos da música africana em que o conceito de deslocamento possui validade também em combinação com o recurso de *cross rhythm*.

3. FORMAÇÃO DE UMA TEXTURA FIXA, APLICAÇÃO DE PROCESSOS RÍTMICOS E INTERAÇÃO COM A PARTE SOLISTA NOS REPERTÓRIOS FON E EWE

A construção de uma textura rítmica fixa através da superposição de partes instrumentais de apoio estruturalmente invariáveis é um elemento fundamental da música africana. Essa textura é normalmente contraposta a uma parte instrumental de execução variada por um músico com função solista e/ou uma parte vocal formada por solista e coro. Nas transcrições de Jones temos os exemplos

²¹ Ver discussão algo confusa em Jones (1954, p. 45).

²² Locke (1982, p. 245), que cita Waterman quando ressalta a importância dos conceitos de beat e senso metronômico, não o menciona ao definir no mesmo trabalho o recurso de *consistent offbeat accent* (1982, p. 227).

14 e 15a, dos quais constam a participação solista somada à textura instrumental fixa. Trago abaixo a textura rítmica fixa das peças "Wedé" e "Solejebe" que compõem um repertório fon.²³ Trata-se de texturas relativamente homogêneas, formadas por um chocalho de cabaça (assan), uma campana (gan), dois tambores de apoio (alekle 1 e 2) e um tambor solista (hunda ho). Uma terceira peça deste repertório, "Gobahun" (exemplo 27), será comentada abaixo.

Em "Wedé" (exemplo 19), é criado um ciclo total de 24 pulsos com a tripla articulação de um padrão de 8 pulsos na parte do gan. Este padrão possui uma base binária mais marcante. Ele pode ser compreendido como a sequência de dois valores subjacentes de 4 pulsos (duas mínimas), mas pode também ser interpretado de maneiras distintas pelo solista. Apesar do padrão de 8 pulsos do gan, o ciclo de 24 pulsos é dividido em dois ciclos de 12/8 demarcados por uma barra de compasso secundária. A razão disso são questões fraseológicas na parte solista. Assan e alekle 1 unem-se na execução do beat e, portanto, na transmissão de um senso metronômico permanente. Tomando-se as 8 articulações do assan e do alekle 1 e o intervalo de tempo de 8 pulsos de cada padrão do gan, constata-se na textura de "Wedé" a formação - teoricamente falando - de um cross rhythm permanente na razão de 8:3. A parte do alekle 2 consiste em duas articulações no valor do pulso (a colcheia) em sequência à articulação do alekle 1, mas com um acento acrescentado na primeira articulação. Este acento permanente sobre o segundo pulso de cada beat incide de maneira perturbadora sobre a sensação métrica transmitida pelo alekle 1 e pelo assan. Verifica-se aqui a aplicação do processo de *consistent offbeat timing* ou o que Jones denominara de *crossing the beats* (1954, p. 40).

Em "Solejebe" (exemplo 20) a timeline é constituída do standard pattern, que descreve um metro de 12 pulsos e é aqui fraseologicamente articulado como um movimento que se inicia na segunda articulação em direção à primeira. As demais partes são idênticas a "Wedé". O exemplo contém ainda uma pequena participação do master drum, que busca um paralelismo com o alekle 2, portanto fazendo uso do recurso de *consistent offbeat timing*.

²³ Ver Lacerda (2007 e 2014). A música batak apresentada abaixo permite variação de densidade nas partes texturais de apoio. Os valores rítmicos são eventualmente subdivididos. Grupos de 3 colcheias transformam-se em grupos de 6 semicolcheias, por exemplo. Mesmo que possam surgir discretas inflexões de fraseamento nestas partes, os instrumentistas preservam suas funções de marcar valores estruturais relevantes, como o beat ou mesmo a timeline.

Exemplo 19 - Textura de "Wedé" (fon)

Exemplo 20. Textura musical de "Solejebe" com figura do Hunda Ho em offbeat (fon)²⁴

A meu ver, há ainda a necessidade de se expandir a noção de *offbeat timing* para pelo menos mais um tipo de formação rítmica. Vimos acima que o fenômeno de *cross rhythm* se funda na contraposição da cadeia principal a uma cadeia secundária de beats. Em ritmos ternários, isso significa dizer que teríamos uma configuração formada a partir da sequência de semínimas pontuadas (beats principais), superposta a uma configuração baseada na sequência de semínimas (beats secundários) ou mínimas como em "Wedé" acima. O ponto de confluência destas sequências se dá, em princípio, de acordo com o *regulative beat* ou, acessoriamente, também na metade exata de um ciclo métrico de 12/8 ou 24/8.

Mas africanos se utilizam também, no caso de peças com o beat principal ternário, de estruturas baseadas no deslocamento da cadeia secundária de beats, isto é, estruturas adicionais com o valor subjacente de dois pulsos, cujo ponto de

²⁴ A representação gráfica da parte de alguns tambores pode exigir mais de uma linha. Nos tambores *bâtá*, por exemplo, estas linhas correspondem às duas membranas que compõem os tambores mais graves *Ako* e *Iya Ilu*. (A membrana mais aguda é percutida com uma tira de couro.) Na música *fon* e na música *ewe* aqui apresentadas trata-se da alternância de mão e baqueta. Em todos os grupos instrumentais ocorre a busca por matizes de timbre que compõem a estrutura melódica de figuras.

inserção difere do *regulative beat*. Esse seria também o caso da parte do drum 1 do exemplo 15a de Jones ou do exemplo 24, c. 361. Dessa maneira, propus que o conceito de *consistent offbeat timing* seja empregado também no caso de configurações baseadas na sequência secundária de beats quando deslocada. Como consequência, poderíamos afirmar que o resultado do emprego de qualquer configuração em *offbeat timing* seria a alteração da textura rítmica no sentido de um deslocamento determinado da posição do *regulative beat*.

Na versão da textura rítmica da peça "Agbadza" do repertório ewe expressa no exemplo 20,²⁵ nota-se a supressão do *regulative beat* nas partes dos tambores de apoio kidi e kagan; estas partes possuem apenas a referência das semínimas deslocadas, isto é, em *offbeat timing*. O kagan constrói um padrão de três tempos (3/4) a partir do segundo pulso do ciclo métrico, enquanto o kidi utiliza-se da mesma sequência de valores subjacentes, mas executando um padrão de dois tempos (2/4) a partir do último pulso do ciclo métrico. Observe-se que todos os instrumentos confluem para o ponto da 5ª articulação do standard pattern, que é, no entanto, um contratempo em relação ao beat principal e aos passos da dança e, por isso, não deve ser confundido como um eventual *regulative beat*. No caso da peça "Atsiagbeko" do exemplo 21 há na parte do kidi uma configuração em *consistent offbeat timing* com o valor subjacente de três pulsos a partir da segunda articulação do gankogui, que emite aqui também o standard pattern.²⁶

Exemplo 21 - Textura rítmica regular de "Agbadza" (ewe)

²⁵ As transcrições da música ewe aqui presentes foram realizadas por mim a partir de gravação de Richard Hill (v. LACERDA, 1988 e 1990). Nesse trabalho é citado o estudo de Locke (1982), que oferece também uma visão segura de "Agbadza", assim como de outras peças do repertório ewe.

²⁶ No exemplo 22, a primeira linha corresponde à sequência das beats, a segunda ao standard pattern executado pelo gankogui (campana) e a terceira ao tambor de apoio *kidi* seguido da sequência de valores contrastantes relativos a essa parte. A parte do kidi está aí anotada à *maneira antiga*, como se o músico seguisse a cadeia principal de beats, ainda que sua configuração seja independente dela.

Exemplo 22. Textura rítmica parcial de "Slow Atsiagbeko" (ewe)

Como mencionado, a textura fixa de uma peça é contraposta regularmente à execução de um tambor solista. Esta parte pode manifestar uma grande mobilidade, lançando mão dos mais variados recursos rítmicos e fraseológicos. Alguns poucos exemplos extraídos do repertório fon poderão colaborar para o entendimento dos recursos rítmicos abordados até aqui quando têm origem na parte solista.

No exemplo 23a está um segmento recorrente da construção solista em "Wede". Trata-se de um segmento longo, iniciado por uma estrutura em offbeat A (a partir de 106b) e uma estrutura em onbeat (em 108a) que possui uma base binária com o valor subjacente de 4 pulsos (a mínima). Na junção de ambas as estruturas surge a necessidade de criação de um segmento aditivo. Tem-se aí, portanto, uma construção na primeira posição de offbeat, seguida de um segmento em onbeat na forma binária e uma compensação aditiva (3+3+4) (em 107b). Aqui se percebe bem a importância do *regulative beat*: ele é primeiramente suspenso na construção em offbeat, mas serve como referência ao segmento de 108a até a sua conclusão em 110a.

Esta frase de "Wede" é seguida pelo segmento do exemplo 23b, que possui o mesmo tipo de construção da frase anterior com algumas alterações. Ao terminar a frase iniciada em 106b, o executante articula um elemento extraordinário de ligação para então inserir em 110b mais uma estrutura motívica com as mesmas características rítmicas da estrutura anterior: essa estrutura é também baseada na mínima. A frase termina em 113a-b com a mesma figura de finalização, que neste caso é precedida por duas articulações de uma figura a que dei o nome de *figura de pré-finalização*. Este momento da execução assinala duas características extremamente relevantes: o elemento introdutório de frases em offbeat é aqui

elidido e a estrutura rítmica baseada na mínima é mantida por longa duração. Em "Wedede", portanto, apesar das características texturais, prevalece uma estruturação rítmica binária, com a mínima exercendo a função de *tactus*. Para essa percepção colabora também a construção da *timeline*, que aí transcorre em paralelo com a estrutura do tambor solo.

No exemplo 24 está um segmento empregado com frequência tanto em "Wedede" quanto em "Solejebe". Ele tem como ponto de partida o motivo bem estabelecido que deu origem à primeira estrutura do exemplo 23a, mas segue improvisatoriamente em duas fases: a partir de 355 e 360. Apesar de tratar-se de uma estrutura em *offbeat*, note-se a necessidade de conclusão em *onbeat*: primeiramente sobre o *regulative beat* de 359, e finalmente sobre o *regulative beat* de 364. Esta segunda fase da improvisação (a partir de 360) se dá com base em articulações de dois pulsos (figura a'') (cross rhythm associado a *offbeat timing*), embora a configuração de início tenha sido criada com articulações de três pulsos (figura a'). O executante transforma, portanto, um motivo de dois beats (em *offbeat timing*) em uma variante de três articulações de dois pulsos. Desta forma, aqui alternam-se configurações equivalentes criadas com valores de dois e três pulsos em posição deslocada. Se para uma estrutura já valia a designação de *offbeat timing*, isso passa a ter validade também para a sua variante com valores de dois pulsos.²⁷

Finalmente, no exemplo 25 encontram-se duas estruturas de frase semelhantes que possuem estruturações rítmicas diferentes. No nível "a" do exemplo temos uma estrutura motívica em *onbeat* combinada com uma estrutura de finalização na mesma base rítmica. Esta mesma estrutura motívica faz parte do nível "b" (indicada com id.), combinada com uma finalização em *offbeat B* (iniciada no segundo pulso do ciclo métrico). No nível "c" está uma estrutura motívica em *offbeat A* (iniciada no primeiro pulso do ciclo métrico) que é então finalizada pela mesma estrutura em *offbeat B* do nível "b". Trata-se, portanto, no nível "c" de uma demonstração da mudança de base rítmica de *offbeat A* para *offbeat B* dentro de uma mesma frase sem a intermediação do *regulative beat*: aí se dá uma total suspensão, na parte solista das condições rítmicas básicas válidas para "Solejebe". O

²⁷ A alternativa seria afirmar que uma estrutura em cross rhythm pode se iniciar em posições distintas do *regulative beat*, o que pode ser legítimo na descrição de estruturas em outros estilos africanos, ou um mero exercício retórico.

exemplo 25 em seus três níveis dá mostra expressiva da natureza combinatória na construção musical fon. A combinação das estruturas motivicas e de finalização das três frases poderiam ser descritas da seguinte forma: (A + x), (A + y), (B + y). Aqui fica demonstrada a passagem para a construção sintagmática de um nível paradigmático de figuras que se organizam por posições rítmicas pré-definidas.

106b

Estr. Prep. Estr. Introd. Segm. A fig. A compl. interp.

108a

Estr. Periódica a

109b

Estr. Final MF1a

Exemplo 23a. Frase de "Wede" (junto com textura do exemplo 19)

110a

Estr. Motivica fig. ligação a

111a

interp. a

112a

Estr. Final interp. fig. préfinal. fig. préfinal.

113a

mot. final. MF1a-b

Exemplo 23b. Frase de "Wede" (continuação)

Exemplo 24. Modelo periódico de "Solejebe" com derivações rítmicas (offbeat A) (junto com exemplo 20)

Exemplo 25. Frases de "Solejebe" (junto com textura exemplo 20)

4. DO SIMPLES AO COMPLEXO

Busquei resumir no começo deste trabalho alguns estudos que estão entre os mais influentes da pesquisa musical africana. À exceção de Locke (1982) e Arom (1985), os estudos aqui tratados não abordam exclusivamente um repertório étnico específico de maneira exaustiva. Além disso, eles também não examinam a participação do solista com a devida atenção. Desta forma, acrescentei a este trabalho uma caracterização mais detalhada de elementos estilísticos texturais e solistas através de exemplos de meus próprios estudos sobre o repertório fon.

As dificuldades conceituais que se apresentam na análise de um corpus determinado podem surgir da preferência por parte de estudiosos pelo grau de novidade presente especificamente nesse conjunto de peças. Essas dificuldades aparecem naturalmente no processo analítico das estruturas musicais que se pretende definir. Não abordamos aqui seguramente repertórios, orientados por parâmetros musicais mais claros e diretamente realizados, aos quais uma comunidade mais ampla responde espontaneamente na forma de dança coletiva. A densidade musical de uma música africana ritualística não permite um conhecimento seguro antes de nos debruçarmos sobre ela. Trata-se de música de caráter relativamente fechado, destinada a eventos bem definidos: os repertórios fon e iorubá são de emprego obrigatório em cerimônias religiosas; a música ewe parece ter origem em tradições afins, mas é praticada hoje em clubes de dança. Os demais exemplos não recebem de seus autores uma abordagem explicativa neste sentido. É recente a exigência da etnomusicologia de exigir que sejamos capazes de realizar incursões no difícil campo da antropologia ou da prática etnográfica relativa às circunstâncias sociais ou religiosas as quais a música está submetida.

Realizei o percurso expositivo sugerido pela tendência da pesquisa musical africanista de busca pelos aspectos teóricos mais sutis dessa música. O leitor destes estudos, acredito, sai dessa discussão com o pensamento de que a África se caracteriza por produzir uma polirritmia intrincada e acessível tecnicamente apenas a poucos. Por certo, é mesmo complexa e singular a maioria dos exemplos aqui reunidos. Não seria fácil a um músico não-africano reproduzir as relações rítmicas aqui estabelecidas senão à base de muita prática e, mesmo assim, dificilmente o fariam com a mesma naturalidade com que fazem os músicos que sustentam essa arte.

Mas as discussões implicadas na posição dos pesquisadores mencionados neste trabalho têm como pano de fundo o estudo de um tipo específico de complexidade. Trata-se do emprego de recursos rítmicos admiráveis, que se deixam resumir conceitualmente pelas noções de *cross rhythm*, *offbeat timing* e um tipo específico de aditividade. Construções aditivas ocorrem em dois contextos possíveis: primeiramente, ela está implicada na construção da linha melódica vocal em geral e, em segundo lugar, na música fon, por exemplo, ela ocorre na parte instrumental solista a cargo do solista. Fui persuadido de que os fon mantêm um

plano métrico previsível mesmo diante do emprego de deslocamentos; aditividade na parte instrumental ocorre para possibilitar deslocamentos e para a retomada do discurso mediante segmentos que possuem o *regulative beat* como referência: o discurso distancia-se de um centro e a ele retorna em seguida.

Offbeat timing gera configurações regulares e normalmente mais simples. No entanto, estas configurações, sobretudo quando são fixas na textura, são capazes de suspender o compartilhamento mental de uma referência rítmica comum no nível do beat ou em níveis métricos mais extensos. O evento musical como um todo aproxima-se mais do fato puramente *sonoro* do que especificamente *rítmico*. Dito de outra forma: a presença permanente de estruturas deslocadas força a percepção a escolher uma relação rítmica específica ou abrir-se para o entendimento do evento instrumental como algo ritmicamente múltiplo (e indefinido); cancela-se o efeito organizador do que poderíamos ver como ritmicamente hegemônico e hierarquicamente superior: o beat principal e o sequenciamento métrico unilateral.

Como vimos, já em 1954 Jones buscava estabelecer um corpus de acontecimentos mais coeso. Esse exemplo foi seguido apenas algumas décadas depois. No entanto, algumas informações fundamentais ficam faltando, posto prevalecer o afã da ciência anglo-saxônica de nos brindar sempre com embates intelectuais cada vez mais esotéricos em campos bastante sutis da prática musical. Desta forma, a caracterização factual e cabal do objeto de estudo fica prejudicada! Talvez a causa do surgimento de uma retórica que eu chamaria de insatisfatória para a clara definição dos elementos rítmicos básicos da música africana se localize simplesmente na escolha de exemplos. Será mesmo que é apenas a partir de um patamar tecnicamente complexo que se pratica música ritualística no continente africano? A pesquisa parece ter sido guiada por uma *ideologia da complexidade* em sua busca por uma definição deste campo de estudo - e aprendizagem. Percorreu-se um árduo caminho até se admitir a presença de elementos conhecidos de teorias ocidentais como o senso metronômico, o *regulative beat*, a cadeia binária ou ternária de beats como equivalente à ideia de *tactus*. Custa a ser feito também o reconhecimento de recursos técnicos singulares, como o mecanismo de deslocamento métrico. Alguns negam este fato sem colocar nada no lugar. Este recurso, portanto, sem adquirir validade geral, passara por Jones como *staggering*

of the points of entry of combined rhythm pattern, por Watermann como *off-beat phrasing of melodic accents* e por Locke como *(consistent) offbeat time*.

Apenas esparsamente lê-se nestes trabalhos sobre a presença de peças mais simples nos repertórios abordados. Aqui mesmo foram apresentados como exemplos as peças "Solejebe" e "Wede" da população fon, cujas descrições não são nada simples. No mesmo repertório encontra-se também a peça "Gobahun", relativamente mais transparente na construção textural, e que será abordada abaixo: estas três peças constituem partes de um mesmo evento social e religioso. Mas lembro-me que ao terminar de registrar este repertório, os músicos solicitaram que eu permanecesse para registrar outras peças realizadas por eles próprios. O solista destas peças trocou de lugar com um dos músicos de apoio e deram partida na execução de um novo repertório: tratava-se das peças "Gbehun", "Agbehun" e "Hungan". Ignorei estas peças no processo de escolha do material ao qual dedicaria o trabalho que pretendia fazer. Portanto, ao me debruçar preparatoriamente sobre o repertório, acabei eu mesmo por ceder à tentação e fazer uma escolha com base em um possível *critério de complexidade* (v. LACERDA, 2014, p. 16-9). Desta forma, é bom que se diga que o repertório fon aqui selecionado é ladeado por um conjunto de peças de características tecnicamente mais acessíveis e que definem também a cultura musical fon.

De maneira fetichista, sucumbimos à tradição ocidental da análise musical na apresentação das características fundamentais da música africana antes mesmo de nos ocupar com a caracterização plena destes repertórios. Isso se torna ainda mais grave, uma vez que ao exercer a etnomusicologia nos caberia apresentar com a devida neutralidade repertórios que são conhecidos praticamente apenas por seus próprios praticantes. A falta de abrangência na abordagem de um determinado conjunto de peças talvez deixe escapar, por exemplo, o sentido processual na aplicação de recursos rítmicos que respondem pela sofisticação de determinadas formas de estruturação.

5. QUATRO PEÇAS "SIMPLES": "OKE", "GOBAHUN", "KIRIBOTO" E "OBA KOSO"

Observemos a organização textural de quatro peças de características rítmicas mais simples e redundantes: a peça "Oke e Oba Koso", duas das cinco peças do repertório bătă para Xangô na cidade de Sakété; a peça "Gobahun", que compõe

junto com "Solejebe" e "Wede" o repertório fon a que tive acesso, e a peça "Kiriboto" do repertório para Egun em Sakété.

"Oke", apresentada no exemplo 26, é exemplo de uma construção rítmica textural bastante simples. No entanto, pode-se observar nela a rara presença do acelerando em uma peça africana, que ocorre neste repertório provavelmente por razões simbólicas. A peça se inicia com um tempo excepcionalmente lento (semínima = 50), passa pelo processo de aceleração e retorna a este mesmo andamento quando atinge o dobro do tempo inicial. Com isso revela-se também o notável controle de tempo de músicos africanos. Apesar da mudança de tempo, três instrumentos de apoio (omele ako, omele abo e eki) permanecem estruturalmente fixos. A articulação do beat é permanente. A textura se altera em pontos precisos deste processo a partir da mudança de densidade da timeline na parte do ako, o instrumento mais grave no exemplo. O ritmo lento requer para os tambores um substancial adensamento da textura mediante a agregação de articulações curtas, raramente empregadas em transcrições de música africana. O efeito da aceleração sobre a timeline provoca uma rarefação textural e rítmica, embora seja perceptível uma identidade formal entre todas as variantes desta parte: a timeline se desloca, mas é iniciada com as articulações longa-curta-longa.²⁸

A peça "Gobahun", apresentada no exemplo 27, transcorre ritmicamente de maneira mais homogênea do que "Solejebe" e "Wede". Como em "Wede" (exemplo 19), a timeline dada pela campana consiste na tripla execução de um padrão de 8 pulsos (a colcheia). A notação sugere uma organização aditiva,²⁹ embora o padrão comporte diversas leituras por parte do executante do tambor solista. Contra esta configuração apresenta-se no assan (chocalho) e no alekle 1 (tambor de apoio) a sequência de beats principais. Um ciclo completo tem a duração de 24 pulsos, subdivididos em 8 beats e 3 vezes o valor de 8 pulsos (a semibreve), que corresponde à duração do padrão do gan: este seria o *toque* de "Gobahun", para adotar uma terminologia brasileira. Como em "Wede", está implicada nessa textura a formação de um cross rhythm na razão 3:8 baseado na sobreposição de 3

²⁸ O marcante efeito do tempo excepcionalmente lento associado ao acelerando permitiu cruzar informações com os trabalhos etnográficos de Pierre Verger sobre a forma de dança para Xangô (VERGER, 1982, p. 135).

²⁹ Este padrão coincide com o *tresillo*. O nome é resgatado por Sandroni (2001, p. 28-32). Trata-se aqui de uma configuração formada pelas articulações (2+3+3). Em repertório brasileiro, essa configuração recebe uma outra acentuação (3+3+2).

semibreves (subjacentes aos padrões do gan) e 8 semínimas pontuadas articuladas em paralelo pelo assan e pelo alekle 1 e que são equivalentes ao beat. Mas, diferentemente de "Wede" e "Solejebe", se estabelece em "Gobahun" uma redundância entre as partes dos tambores de apoio e do assan: a sequência de beats principais dada pela parte do alekle 1 e do assan é aqui *completada* pela intervenção do alekle 2, que consiste na execução complementar de duas articulações sem acento. Cria-se, portanto, uma linha em que se tornam nítidos o beat e as articulações sobre o pulso, agrupadas a três com um acento métrico sobre a primeira delas, articulada pelo alekle 1 em paralelo com o assan. A peça, com o tempo acelerado de 160 o valor do beat, confirma a presença real de um tactus coincidente com o regulative beat. A percepção de ouvintes em geral passa a ser unitária. Qualquer configuração contrária a esta métrica poderá ser introduzida apenas pelo solista. Ao contrário de "Solejebe" e "Wede", em "Gobahun" manifesta-se, portanto, a inequívoca presença do beat referencial.

Neste mesmo sentido poderíamos situar agora não apenas algumas peças em relação a outras dentro de repertórios de uma mesma etnia, mas pode-se notar também a relação entre estilos musicais de etnias distintas. Refiro-me aqui ao estilo iorubá, do qual tomo como exemplo a textura da peça "Kiriboto" no exemplo 28. De fato, qualquer peça iorubá de repertório bàtá - e de outros repertórios a que tive acesso - não apresenta o nível de complexidade manifestado em deslocamentos de partes texturais, aqui demonstrados em outros estilos.³⁰ Em "Kiriboto", forma-se um cross rhythm permanente na razão de 4:3 na contraposição do beat (a semínima pontuada derivável diretamente da parte do omele ako) com a parte do ako, cuja parte transcorre segundo a sequência subjacente de 3 mínimas.³¹ (O standard pattern é aqui para ser solfejado exatamente como sugerido pela notação, isto é, com seu início na primeira articulação do ciclo métrico.) Temos aí um tipo de polirritmia em cross rhythm (a hemíola), baseada na combinação de 4 beats principais de 3 pulsos com 3 beats secundários de 4 pulsos - isto é, na razão de 4:3.

No exemplo 29 encontram-se as configurações fixas da textura da peça Oba Koso do repertório bàtá de Sakété para a cerimônia de Xangô (como Oke). A

³⁰ O deslocamento em *apala* (iorubá) revelado acima por Kubik é um fato notável.

³¹ Na peça "Afã", do mesmo repertório ewe, se estabelece a mesma relação de cross rhythm com um tambor de apoio, mas a partir da segunda articulação do standard pattern (V. LOCKE, 1982, p. 222).

peça é rápida. Trata-se em 29a das mesmas partes instrumentais de apoio no mesmo modelo dos exemplos batak acima; em 29b está o padrão metrificador predominante (timeline) acompanhado de duas variantes. Estes padrões iorubá possuem articulações com as mesmas durações do padrão de 5 articulações apresentado no exemplo 19 de Arom. A diferença entre eles é a posição métrica relativa. Mas observe-se aqui que este padrão e suas variantes são combinados aqui com uma indefectível sequência regular de beats, associável perfeitamente à fórmula 12/8.

"Gobahun" e "Kiriboto" possuem a característica de incluir uma parte textural em relação de cross rhythm com a sequência de beats principais. O primeiro é um exemplo dentro do repertório fon de menor complexidade; o segundo é um exemplo de maior complexidade no contexto dos repertórios iorubá.

Exemplo 26. Textura de "Oke" (Batak - Sakété - iorubá)

Exemplo 27. Textura de "Gobahun" (fon)

The image shows a musical score for three parts: Omele ako, Omele abo, and Ako. The time signature is 12/8. The Omele ako part consists of a series of eighth notes. The Omele abo part consists of a series of eighth notes with some rests. The Ako part consists of a series of eighth notes with some rests.

Exemplo 28. Textura de "Kiriboto" ((bàtá - Pobè - iorubá)

(a)

The image shows a musical score for three parts: (a), (b), and (c). The time signature is 12/8. Part (a) consists of a series of eighth notes. Part (b) consists of a series of eighth notes with some rests. Part (c) consists of a series of eighth notes with some rests. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals approximately 132-160 beats per minute.

(b)

The image shows a musical score for three parts: (a), (b), and (c). The time signature is 12/8. Part (a) consists of a series of eighth notes with some rests. Part (b) consists of a series of eighth notes with some rests. Part (c) consists of a series of eighth notes with some rests. Above the first staff, there are numbers 2, 3, 2, 2, 3 indicating some rhythmic pattern.

Exemplo 29. Textura de "Oba Koso"((bàtá - Sakété - iorubá)

Com a integração ao repertório de estudo de exemplos mais simples e tangíveis da cultura africana podemos observar que existe a prevalência de um plano rítmico de fundo de níveis referenciais muito bem definidos de pulso, beat e ciclo métrico (timeline), aos quais podem se somar relações métricas extraordinárias. Desta maneira, consideremos o caso de "Agbadza" (exemplo 21): mesmo sem o apoio do chocalho (axatse), como em "Solejebe" e "Wede", sabemos que a dança se orienta pela sequência de beats principais, isto é, pela sequência de semínimas pontuadas articuladas a partir do início do padrão da campana, mas aqui não realizada por instrumento algum. No registro sonoro a que tive acesso, a peça, de andamento moderado, é iniciada pela campana; em seguida, o kagan toca paralelamente as três últimas articulações regulares desse padrão e passa para o

ciclo métrico seguinte de acordo com essa mesma orientação - isto é, ele segue tocando a sequência de semínimas, omitindo a primeira articulação do padrão e inserindo no início do ciclo a configuração deslocada que cabe a ele a partir do segundo pulso do ciclo de 12 pulsos. Trata-se novamente do processo de *consistent offbeat timing*. Esse procedimento mostra a independência do kagan da sequência principal de beats, mas mostra uma dependência do executante por relações métricas extraordinárias, mas igualmente deriváveis da timeline. Neste caso, essa relação se dá com a sequência de valores de dois pulsos estabelecida pelas quatro últimas articulações do standard pattern.³²

Em "Solejebe" e "Wede" forma-se no alekle 2 uma sequência acentuada de valores iguais ao beat, mas deslocados em relação a ele e, portanto, nunca coincidente com a sequência principal. Diante disso, poderíamos nos perguntar por que então referir-se a uma sequência "principal" de beats? Pois, tendo em vista diversos outros exemplos de repertórios africanos, é a sequência principal de beats que se relaciona mais harmonicamente com as respectivas timelines e, mais importante, é esta sequência que está na base da regulação da dança. Lembramos também que em "Solejebe" e "Wede" o ajuste entre as partes dos dois tambores de apoio não se dá de maneira tão precisa e natural quanto poderíamos imaginar a partir da notação; nota-se nestas peças um esforço adicional do executante do alekle 2 em encaixar sua parte no contexto rítmico estabelecido.³³ Em "Gobahun", ao contrário, com a supressão do acento da parte do alekle 2, ambas as partes transcorrem de maneira perfeitamente complementar.

Em meu trabalho sobre o repertório bàtá do Benim de 1988, tive a oportunidade de salientar a prevalência de um nível métrico formado por *durações de referência*.³⁴ Este nível métrico principal podia ser contraposto a um nível secundário, formado por *durações de contraste*. Estas relações ocorrem nos casos de ritmos binários e ternários segundo uma hierarquia de valores, conforme a figura 2. Este é o caso de "Kiriboto" examinado acima. Desta forma, tanto em música binária,

³² Ademais, no curso da execução, sua parte "sairá temporariamente do lugar" e levará o conjunto a uma instabilidade, conforme Lacerda (1990), o que nos faz pensar que tais relações rítmicas não são absolutamente óbvias.

³³ O fato é que a primeira articulação do alekle 2 é inserida de maneira ligeiramente antecipada e a segunda, de maneira retardada, conforme Lacerda (2007).

³⁴ V. Lacerda (1988, p. 183).

quanto ternária, podemos verificar a formação em paralelo de estruturas que *competem* entre si e podem configurar o jogo das percepções possíveis.

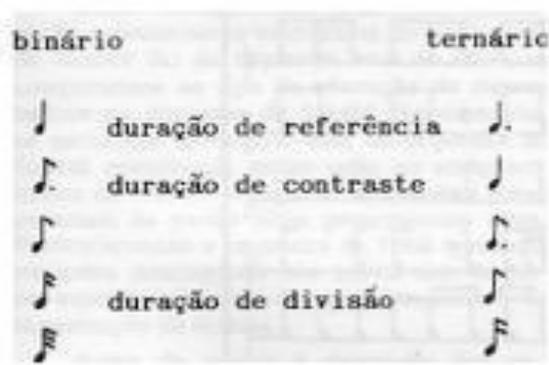


Figura 2. Hierarquia de valores rítmicos

Essa hierarquia de valores tem a ver diretamente com o conceito de *tactus*. O valor de *tactus* é circundado por valores de tempo que podem ser tomados também como referência adicional na construção de configurações formalmente relevantes, como motivos e componentes de frases. Lerdahl e Jackendoff previram algo semelhante quando chamaram a atenção sobre formas de acentuação rítmica na música tonal. Em suas palavras, “... a tarefa cognitiva do ouvinte é fazer corresponder tanto quanto possível um padrão dado de acentuação fenomenal a um padrão estabelecido de acentuação métrica; onde divergem os dois padrões, o resultado é sincopação, ambiguidade ou algum outro tipo de complexidade.”³⁵ Por acentuação fenomenal pode ser entendido no contexto africano um tipo de acentuação que ocorre paralelamente a uma acentuação estabelecida por uma métrica inferida como de maior importância, haja vista sua relação com as demais partes e a dança. Lerdahl e Jackendoff foram prudentes ao salientarem como possíveis outros *tipos de complexidade* para chamar a atenção sobre formações rítmicas ausentes da música tonal. Observe-se também uma releitura destas relações rítmicas realizada por Locke sob o impacto das ideias de Nzewi (1997): “Uma vez que a matriz [textura rítmica] pode conter várias sequências de beats, uma determinada frase está sujeita a sofrer uma reorientação dependendo do fluxo de

³⁵ “... the listener’s cognitive task is to match the given pattern of phenomenal accentuation as closely as possible to a permissible pattern of metrical accentuation; where the two patterns diverge, the result is syncopation, ambiguity, or some other kind of rhythmic complexity.” Por acentuação fenomenal em música tonal pode ser entendido aqui um tipo de acentuação não sistemático, o contrário, portanto, de uma acentuação métrica (Lerdahl e Jackendoff, 1988, p. 18).

beats sobre o qual se funda a percepção." Pois isso quer aqui dizer que é exatamente na proliferação de níveis métricos sobre valores que estão em torno do valor do tactus que consiste uma singularidade da música africana.³⁶ Duas menções reparadoras são feitas aqui ao nível métrico do beat: (a) em primeiro lugar admite-se a coexistência de sequências básicas diversas do beat principal ou referencial; e (b) admite-se face a isso uma reorientação cognitiva dependendo da sequência de valores que recebe a atenção do ouvinte.

De certa maneira, confirmam-se, portanto, as suposições de antigos pesquisadores sobre a presença simultânea de *ostinati* independentes entre si. No entanto, eles lá esqueciam de dizer que com isso não se tratava de uma regra geral e que, diante da proliferação de níveis, um destes continuaria a exercer um papel de predominância estrutural com a finalidade de regular a dança e a construção ainda que variável da parte solista. Essa omissão pode ser entendida como uma dúvida sobre a presença real do senso metronômico. Talvez possamos agora lançar a hipótese sobre o caráter processual de construção rítmica que parte do simples para o complexo tanto no interior de um mesmo repertório, quanto de repertórios diversos no interior de uma mesma etnia ou de etnias diversas. Isto é, seguindo a tradição dos primeiros pesquisadores, trata-se de repertórios africanos esparsos mas comparáveis, posto que se definem pela aplicação de processos rítmicos comuns. Haverá sempre um pulso, assim como uma duração de referência (um beat principal ou tactus) preferencialmente associada a uma timeline de extensão definida que, por sua vez, confere a referência adicional de *regulative beat*, isto é, o primeiro beat de uma sequência determinada de beats ou de um ciclo métrico determinado. A partir daí se formariam, de acordo com o estilo ou função de um evento musical, estruturas texturais fixas ou variáveis baseadas em valores rítmicos defasados ou adjacentes ao valor do beat principal. Em outras palavras, os casos mais simples de cross rhythm estariam abrangidos pela formação de estruturas baseadas neste valor secundário e, adicionalmente, haveria a possibilidade de deslocamento destas sequências básicas baseado em relações singulares com a

³⁶ "Since many beat streams co-exist in the matrix, a sounded phrase is subject to cognitive re-orientation depending on the flow of beats on which perception is grounded." (Locke 2012, Abstract). Para se ter uma ideia da complexidade da discussão, não nos esqueçamos que em seu importante trabalho de 1982, Locke (1982, p. 245, n. 7), após uma explanação sobre sua vivência musical em Gana, advoga contraditoriamente a presença do senso metronômico "comum a todos os músicos," conforme formulado por Waterman, como valor indispensável para o funcionamento da música ewe.

timeline. Tais deslocamentos (*offbeat timing*) comportariam tanto configurações texturais permanentes nos instrumentos de apoio quanto configurações temporárias produzidas na parte solista. Os deslocamentos seriam possíveis igualmente para configurações baseadas na sequência de durações de contraste. Invoca-se aqui a presença de estruturas básicas e redundantes no sentido de experimentar a ideia de que certas complexidades se formam a partir delas.

Para reforçar: o entendimento do simples para o complexo poderia ser advogado no âmbito textural do repertório fon aqui apresentado quando se pensa na parte sincronizada do alekle 2 em "Gobahun" como configuração básica (exemplo 27) e na parte deslocada deste mesmo instrumento em "Wede" e "Solejebe" como uma derivação (exemplos 20 e 21).³⁷ Em outras palavras, trata-se de um elemento rítmico assentado em um contexto de redundância que pode sofrer um processo de deslocamento e acentuação contrária à lógica do metro estruturalmente dominante. "Solejebe" da etnia fon relaciona-se igualmente com "Kiriboto" da etnia iorubá através da mesma timeline - o standard pattern -, e da mesma sequência de beats principais. No entanto, estas peças se diferenciam através da combinação, de um lado, de uma sequência acentuada em *offbeat timing* na parte do alekle 2 ("Solejebe") e, de outro, da superposição do *cross rhythm* na parte do ako em "Kiriboto". A sequência em *offbeat* de "Solejebe" é mais perturbadora para a percepção do que a parte em *cross rhythm* de "Kiriboto". Em "Agbadza", além da sequência de beats principais balizando o standard pattern e a dança, temos com o kagan e o kidi a superposição de duas partes baseadas em uma sequência secundária e deslocada de beats de dois pulsos. Estas duas partes adicionais de "Agbadza", além de deslocadas na relação com o *regulative beat*, são formadas por configurações de extensões distintas (2/4 e 3/4). Tanto em "Solejebe" quanto em "Agbadza", o standard pattern sugere um movimento que parte de sua segunda articulação em direção à primeira. Em "Kiriboto" não há esse movimento fraseológico e a forma da timeline assinala uma maior redundância. Em suma: no que tange a estes últimos exemplos, teríamos como estrutura fixa a relação do standard pattern com a sequência de beats principais ternários ensejando (a) a superposição de uma configuração em *cross rhythm* baseada na sequência secundária de beats (parte do

³⁷ É bom lembrar que a parte solista em Gobahun é tão exuberante no uso de recursos rítmicos quanto nas demais peças do repertório fon.

ako em "Kiriboto"), (b) a superposição de duas configurações de dimensões distintas segundo uma sequência secundária de beats (de dois pulsos) em offbeat timing (partes do kagan e kidi em "Agbadza"); (c) uma configuração em offbeat timing baseada no beat deslocado em um pulso (alekle 2 em "Solejebe" e "Wede"); e (d) a parte do kidi em "Slow Atsiagbeko"(exemplo 21), baseada no beat deslocado em dois pulsos e coincidente com a segunda articulação do standard pattern.

A sobreposição de uma sequência estruturante de um valor diferente do tactus é assunto fascinante da teoria musical africana. Ela tem como consequência possível a neutralização de uma hierarquização geral de camadas de tempo em que se desenrolam os elementos formais de superfície. Entram aqui em jogo outros fatores, como instrumentação, timbre e intensidade para guiar a atenção de ouvintes, dançarinos, músicos e não-músicos. A participação e as escolhas dos *master drummers* são aí tão importantes para a percepção quanto a base rítmica a que é submetida a timeline. No entanto, a produção dessa diversidade só é possível quando se reconhece a atuação de princípios fundamentais que norteiam a função de cada um dos participantes de um evento de dança e música.

6. RITMO E ESTRUTURAS FORMAIS SEGUNDO O APORTE ESTRUTURALISTA: MORFOLOGIA E SINTAXE

Ainda que se manifeste uma ou outra simpatia entre estudiosos por métodos analíticos, na sucessão de pesquisas sobre o ritmo na música africana resta sempre um gosto pelo inexplicável: fica a impressão de se tratar de uma arte com uma boa dose de esoterismo e mistério! A sequência de conceitos sempre novos (ou a negação deles) possui igualmente um efeito neutralizador de um saber supostamente conquistado. Agawu (2003, p. 30), por exemplo, apresenta criticamente uma tabela com 38 nomes relativos a fenômenos rítmicos associados ao estudo da música africana. Jones nos proporcionou uma série de *insights* muito produtivos, mas sua narrativa vinha sempre acompanhada de uma incredulidade sobre os recursos usados pelos músicos africanos e sugeridos por outros estudiosos. O diálogo entre pesquisadores foi sempre difícil. Mesmo assim, parece-me importante continuar na busca por elementos que revelem algo de previsibilidade no discurso musical africano.

Debrucei-me pessoalmente sobre a execução da parte do tambor solista, uma perspectiva de estudo não muito praticada até então pelos pesquisadores. Dada a variabilidade muito mais acentuada da parte solista em relação às outras, fui naturalmente conduzido a desenvolver um olhar mais focado na realidade figural da música africana. Afinal, fundamentos rítmicos servem de suporte a unidades formais significantes, a figuras segmentáveis e funcionalmente definíveis. Além do modelo puramente rítmico, há três pressupostos fundamentais da formação de estruturas figurais que impactam direta ou indiretamente a estrutura metro-rítmica: (a) a presença da timeline; (b) o jogo estrutural das segmentações figurais e motívicas (morfologia); e (c) a relação com a timeline e as formas possíveis de combinação destas configurações entre si (sintaxe).

A timeline é referência para a coordenação de uma série de elementos rítmicos: em primeiro lugar, ela determina uma maneira principal de combinação de um intervalo abrangente de tempo com uma duração divisiva constante. Como dito acima, a concepção de *toque* na música de candomblé define bem essa característica formal de estilos africanos. Como configuração específica, a timeline pressupõe também uma sequência musical definida: ela é uma figura em si mesma. Isso inclui naturalmente a presença sucessiva do que se designou acima como *regulative beat*, um ponto constante no espectro temporal de inserção métrica. Como configuração por vezes assimétrica, formada pela alternância de valores variáveis, ela comporta outras relações rítmicas que podem ser inferidas como referências individuais para configurações diversas na parte solista ou para a formação de outras partes texturais. No caso do standard pattern em "Agbadza" (exemplo 21), repito, ele fornece o início da cadeia principal de beats (a semínima pontuada), a cadeia secundária de beats (a primeira sequência de semínimas a partir do *regulative beat*), assim como uma cadeia adicional em relação sincopada (a partir da articulação nº 4 ou nº 5) que serve ao kagan e ao kidi e servirá a determinados elementos figurais predominantes usados pelo solista.

No caso de "Wede", no exemplo 19, é notável como a relação de cross rhythm de 8:3 estabelecida pelo padrão da campana com a sequência de beats principais não tem a menor importância para a construção de estruturas na parte solista. A ele interessa antes dividir toda a sequência da campana de 24/8 em duas partes de 12/8 e daí inferir relações diversas, como a fórmula métrica de 3/2 que

orienta a criação do motivo no exemplo 23a a partir de 108a. Neste exemplo, a primeira fase da timeline (108a) estará regularmente em paralelo com o motivo, e a fase seguinte (108b) implicará em um tipo de defasagem entre as partes. As diferentes fases da estrutura figural do solista jamais serão confundidas. A invariabilidade na construção de segmentos deste tipo é uma demonstração da consciência absoluta que o *master drummer* possui da timeline!

O emprego ou não de uma relação rítmica que pode ser abstraída da timeline se submete a questões do estilo definido por uma etnia em seus contextos sociais. Como informado, no universo iorubá, por exemplo, ao contrário do ewe, encontraremos uma variabilidade menor de relações rítmicas derivadas do standard pattern e de outras timelines.

A posição fixa de determinadas configurações em relação à timeline traz certa previsibilidade à execução musical; ela é parte de uma sintaxe muito bem assentada na mente de um *master drummer*. A tendência na música africana é que uma determinada configuração, seja ela substantiva (um motivo, por exemplo) ou apenas funcional (como uma figura de conexão), ocorra sempre em uma mesma posição métrica, ou, dito de outra forma, na mesma posição relativa à timeline. Assim sendo, podemos dizer que uma determinada configuração corresponde na maioria das vezes a uma posição métrica fixa. Portanto, o motivo do exemplo 23a de 108a, assim como a maioria dos motivos equivalentes a ele ao longo da peça, serão de mesma extensão, terão sempre a mínima como unidade formadora básica e estarão sempre nesta posição relativa (na primeira metade do ciclo métrico total). (A inserção da estrutura motívica e do motivo de finalização da frase seguinte em 23b na segunda parte do ciclo métrico constituem exceções a isso.) O emprego da figura A de 106b e seu complemento (no exemplo 23a) implicará sempre no uso de offbeat. No exemplo 25, todos os componentes descritos expressam simultaneamente suas posições relativas à timeline. Desta forma, a estrutura motívica de 25c, assim como a estrutura de finalização de 25b e 25c corresponderão sempre às bases rítmicas em offbeat. Paradigmas são formados: um repertório motívico e figural característico de uma peça específica.

Além do fato destas figuras possuírem uma posição rítmica definida, elas possuem também uma *distribuição relativa fixa* enquanto *componentes de frase*. Isto é, uma determinada figura terá sempre uma função bem definida na construção de

uma determinada frase e essa função pressupõe uma relação e uma posição fixa em relação a outras figuras ou outros componentes de frase. É comum a presença de estruturas preparatórias ou introdutórias, estruturas motívicadas e de finalização dentro de uma sequência fraseológica. A relação entre escolha paradigmática e construção sintagmática fica plenamente clara. Como dito, pode-se notar a existência de um conjunto restrito de configurações que se destinam a posições métricas muito bem definidas. A maior variabilidade está no que chamei de figuras que servem a construções motívicadas e algumas configurações periódicas. Observe-se o exemplo 23: ele é iniciado por uma *estrutura preparatória*, que consiste em uma articulação aguda seguida de uma pausa; esta configuração é seguida por uma estrutura introdutória, composta por uma configuração inicial (segmento A), seguida de um *complemento* (acrescido de um segmento aditivo); a figura de complemento é análoga ao segmento A. Ambas as estruturas transcorrem invariavelmente em deslocamento e são também invariavelmente inseridas nesta posição relativa às demais partes. Da mesma forma, o exemplo apresenta uma *figura de finalização* fixa, válida também para inúmeras frases e inserida invariavelmente nesta posição relativa. Estes três elementos formais são combinados regularmente na forma com que se apresentam aqui e constituem modelos estruturais, a partir dos quais o instrumentista terá de fazer a escolha de uma determinada *estrutura motívica*, que terá as mesmas características métricas do grupo de configurações a que pertence.

Um segundo exemplo de variabilidade rítmica e de previsibilidade formal é um determinado conjunto de frases contíguas de "Solejebe", a que dei simplesmente o nome de *sequência de frases*. Nessa impressionante sequência alteram-se as bases rítmicas das estruturas motívicadas sempre variáveis e das estruturas fixas de finalização. Essa sequência está parcialmente representada no exemplo 25. Neste exemplo, as frases são iniciadas por uma estrutura preparatória que consiste em uma articulação aguda no início de um ciclo métrico, seguida de uma pausa longa. (Esse é o mesmo recurso da frase de 23a). Em seguida, é inserida a estrutura motívica (a + a'), seguida de uma estrutura de finalização. Em 25a tem-se tanto a estrutura motívica quanto a estrutura de finalização em onbeat. Em 25b tem-se a mesma estrutura motívica seguida por uma estrutura de finalização em offbeat. Em 25c tem-se uma segunda estrutura motívica em offbeat, seguida pela

estrutura de finalização acima, portanto, em offbeat. A estrutura de finalização deslocada (em 25b) é combinada a todas as estruturas motívicadas, estejam elas em que base rítmica estiverem. A estrutura de finalização em onbeat é associada apenas à estrutura motívica também em onbeat. Temos, portanto, uma sofisticada combinação de componentes em bases rítmicas diversas: onbeat e dois tipos de offbeat. Me parece que isto se torna apenas possível, na medida em que os elementos figurais e motívicados são ritmicamente fixos. A tarefa do instrumentista aqui não é a de orientar-se sempre renovadamente por novas bases rítmicas, mas sim de dar expressão a elementos que por si só implicam em variabilidade rítmica.

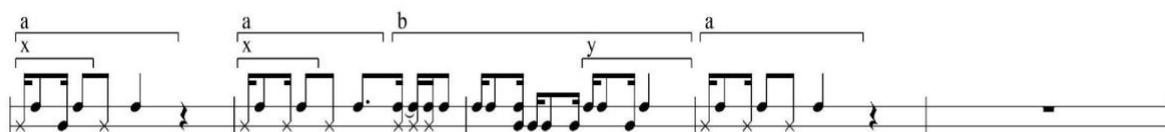
Finalmente, observa-se que inúmeros exemplos de construção dos repertórios fon e iorubá aqui mencionados são fixos quanto à sua estrutura formal. As frases dos exemplos 23a e 25 assinalam abstratamente uma estrutura formal com as categorias [Estrutura motívica] + [Estrutura de finalização]. Elas podem variar quanto a presença de [Estrutura preparatória] + [Estrutura introdutória]. A frase de 23b possui uma estrutura equivalente, mas foi submetida ao processo de elisão da estrutura introdutória, assim como um aumento da extensão da estrutura de finalização.

7. PARALELO COM *TEMPO LISO E ESTRIADO* E O IMPACTO SOBRE A ESTRUTURA RÍTMICA

Estes últimos exemplos, extraídos da parte do *master drum*, são todos articulados de maneira clara e incisiva. Eles chamam particularmente a atenção do ouvinte e se sobrepõem naturalmente às partes texturais. Isso não ocorre em toda a extensão de uma execução musical. Há momentos em que o executante solista pode lançar mão de estruturas que possuem um maior nível de variabilidade e imprevisibilidade internas. São estruturas de percepção menos definidas, normalmente com maior densidade de atividade rítmica, timbres e extensão variáveis etc.; trata-se, por assim dizer, de estruturas que assinalam um nível improvisatório mais exacerbado. A esse contraste entre tipos de estrutura arrisquei fazer um paralelo com a dicotomia *liso/estriado* nascida na apreciação criativa de repertório musical contemporâneo do ocidente (v. Boulez, 1963). Observe-se no exemplo 29a da peça "Ako" do repertório batak de Pobè o desenrolar de uma frase de estrutura conhecida, com três claras articulações do mesmo motivo "a", um uso

frequente das posições rítmicas metricamente mais redundantes (*o regulative beat*, por exemplo), o emprego da repetição figural etc. Este seria um exemplo de uma superfície estriada. Por outro lado, o exemplo 29b da peça "Ogogo" do mesmo repertório apresenta um trecho de grande variabilidade na escolha de valores e grupos rítmicos, maior densidade articulatória, indiferenciação na escolha de posições rítmicas, emprego de posições métricas menos redundantes (sincopadas), pouca repetição, escassa possibilidade de segmentação figural. Em outras palavras, a diversidade rítmica na música africana é determinada por razões formais, sem dúvida, mas também, como em outras músicas, por aspectos funcionais relativos a seu emprego em conjunto com corpo e voz.

(a) "Ako" (Bàtá - Pobé)



(b) Ogogo (Bàtá - Pobé)

Exemplo 29. Tempo estriado (a) e tempo liso (b) em repertório bàtá para Egun em Pobè

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AGAWU, Kofi. *Representing African Music*. New York: Routledge, 2003.
- ANKU, Willie. Circles and Time. A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. *Music Theory Online*, v. 6, 2000.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 vols. Paris: Selaf, 1985.
- BLACKING, J. Some Notes on a Theory of African Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel. *African Music*, v. 1, n. 2, p. 12-20, 1955.
- _____. Review of *African Rhythm*. *Ethnomusicology*, v. 2, n. 3, p. 127-29, 1958.
- BOAS, Franz. [1896] "As limitações do método comparativo da antropologia". In: *Antropologia Cultural*, org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, p. 25-40, 2004.
- BRANDEL, Rose. The African Hemiola Style. *Ethnomusicology*, v. 3, p. 106-17, 1960.

- BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Éditions Gonthier/Schott, 1963.
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- HORNBOSTEL, Erich von. *African Negro Music*. Londres: Oxford University Press, 1928. Reimpressão de *Africa*, v. 1, n. 1, p. 30-62, 1928.
- HILL, Richard. *Drums of West Africa - Ritual Music of Ghana*. Lyrichord Discs, LLSt 7307. New York, 1970.
- JONES, Arthur M. The Study of African Musical Rhythms. *Bantu Studies*, v. 11, p. 11-14, 1937.
- _____. African Rhythm. *Africa*, v. 24, n. 1, p. 26-47, 1954.
- _____. *Studies in African Music*. Londres, Oxford University Press, 1959.
- KAUFFMAN, R. African Rhythm: a reassessment. *Ethnomusicology*, v. 24, n. 3, p. 393-415, 1980.
- KUBIK, Gerhardt. Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung." In: Joseph Kuckertz (ed.), *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, v. 10, p. 57-102, 1984.
- _____. [1961]. Musikgestaltung in Afrika. Republicado em: Simon, Artur (ed.) *Musik in Afrika*. Berlin: Museum fuer Voelkerkunde, p. 27- 40, 1983.
- _____. *Die Amadinda-Musik von Buganda*. In: Simon, Artur (ed.) *Musik in Afrika*, p. 139-165. Berlin: Museum fuer Voelkerkunde, 1983.
- LACERDA, Marcos Branda. Complexidade rítmica, fetiche e a construção de uma teoria da música africana. 2021, não publicado.
- _____. Observações sobre o *tresillo* no contexto rítmico africano e afro-americano, no prelo.
- _____. Polirritmia, construção figural e ambiguidade formal em repertórios fon e iorubá. *Revista Art*, Salvador, 2017.
- _____. *Música instrumental no Benim. Música fon e repertório bataká*. São Paulo: Edusp, 2014.
- _____. Instrumental texture and heterophony in a Fon repertoire for drums. *TRANS*, v. 11, n. 10, p. 1-25, 2007.
- _____. Transformação dos processos rítmicos de *offbeat timing* e *cross rhythm* em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. *Revista Opus*, v. 11, n. 11, p. 208-220, 2005.
- _____. Ensaios preliminares de representação do ritmo na música africana. *Revista Art*, n. 22, p. 113-21 UFBA, Salvador, 1995.
- _____. Textura Instrumental na Africa Ocidental: A Peça Agbadza. *Revista Música*, v. 1, n. 1, p. 18-28, São Paulo, 1990.
- _____. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bataká-Sango und Bataká-Egungun in Pobè und Sakété*, 2 Vols. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1988.
- LERDAHL, Fred & Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

LOCKE, David. Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming. *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, 1982.

_____. The Metric Matrix: Simultaneous Multidimensionality in African Music. *Analytical Approaches to World Music*, v. 1, n. 1, p. 48-72, 2012.

NKETIA, J.H.K. *The music of Africa*. Nova Iorque: Norton, 1974.

NZEWI, Meki. *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture Exponent's Definitions*. Olderhausen, Germany: Institut für populäre Musik, 1997.

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

VERGER, Pierre. *Orisha. Les dieux Yorouba en Afrique et au nouveau monde*. Paris: Métailié, 1982.

WATERMAN, Richard Alan. African influence on the music of the Americas. In: Sol Tax, org., *Acculturation in the Americas*, p. 207-18. Chicago: Chicago University Press, 1952.

MARCOS BRANDA LACERDA: compositor e musicólogo, é Professor Titular do Departamento de Música da ECA/USP. Realizou seu doutorado na Universidade Livre de Berlim sobre música ritualística iorubá para Egungun e Xangô no Benim, publicado em Hamburgo em 1988. Produziu CDs musicológicos para a Smithsonian Institution e Funarte. Dirigiu os trabalhos de recuperação do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada por Mario de Andrade no final dos anos 20 e publicou uma significativa antologia desse material sonoro para o Centro Cultural São Paulo e SESC-SP. Foi curador da coleção de CDs *Música da câmara brasileira*, patrocinada pela Petrobras. Dedicou-se também ao estudo da harmonia na música do Século XX. Fundou o Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP e o Selo LAMI. Recebeu o *Award for Distinguished Service* da *Association for Recorded Sound*.

ENTREVISTA

KILZA SETTI

Depoimento a Guilhermina Lopes

Apresentamos, nesta edição, um depoimento obtido a partir de uma conversa com a etnomusicóloga e compositora Kilza Setti, realizada no dia 22 de outubro de 2019 em sua casa em São Paulo. Aos 89 anos e em plena atividade, Setti é um dos nomes de referência na pesquisa sobre música indígena e caiçara do litoral paulista e conta com um catálogo de composições que compreende mais de uma centena de obras, entre música vocal e instrumental.

O propósito original da entrevista, no âmbito de meus interesses pessoais de investigação, era ouvir sobre sua experiência de pesquisa em Portugal nos anos 1970, sob a supervisão do etnólogo corso Michel Giacometti (1929-1990) e do compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994), especialmente sobre sua relação com este último, a cuja obra dediquei meu doutorado e, agora, o pós-doutorado¹. No entanto a conversa, embora tenha passado por esse tema, enveredou por ricos caminhos, ao entrelaçar essa vivência específica de Kilza às outras facetas de sua prolífica e longeva trajetória e, espontaneamente, trouxe um rico e crítico panorama do desenvolvimento da etnomusicologia no Brasil, que cremos ser de grande interesse aos nossos leitores.

¹ O tema de minha tese, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/331833>, é a obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça. Atualmente desenvolvo pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob a supervisão da profa. Dra. Flávia Toni, sobre o jornalismo musical de Lopes-Graça e Mário de Andrade.



Figura 1. Kilza Setti. Academia Brasileira de Música.

Seu depoimento teve início com o relato das circunstâncias de sua ida a Portugal com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (de abril a agosto de 1970) e a contribuição dessa experiência ao trabalho que vinha desenvolvendo no Brasil. Segue, aqui, em primeira pessoa:

Por sugestão da Gulbenkian, entrei em contato com o musicólogo Artur Santos, e sob sua orientação, comecei a ouvir seus registros de música de tradição oral. Dias depois desse primeiro contato, amigos arquitetos e músicos sugeriram-me que contatasse o compositor Felipe Pires. Foi esse compositor, que residia na cidade do Porto, quem me deu o endereço do etnólogo francês (nascido na Córsega) Michel Giacometti que eu não conseguira até então, talvez por motivos políticos. Giacometti era parceiro de pesquisas de campo do compositor Fernando Lopes-Graça – este, *persona non grata* ao governo. Provavelmente, a incompatibilidade política de meus amigos pesquisadores com o governo português salazarista tenha sido a razão pela qual a própria Fundação Gulbenkian não me tivesse sugerido o contato com Giacometti. Nas primeiras conversas com Giacometti ele logo compreendeu os objetivos de minha pesquisa e mostrou-se muito receptivo e generoso ao dispor-me seu acervo musical para consulta.

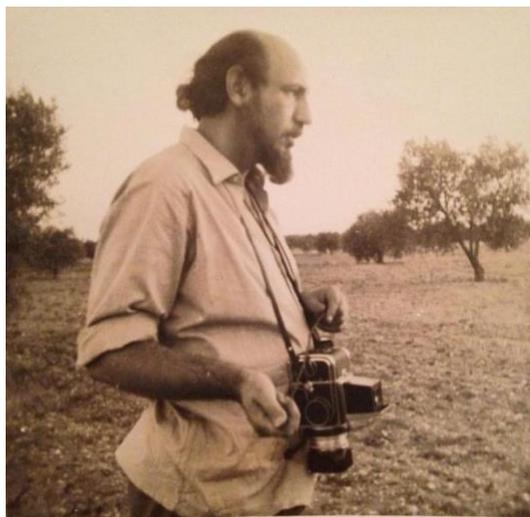


Figura 2. Michel Giacometti, durante pesquisa em campos alentejanos. Portugal, 1970 (foto: Kilza Setti). Arquivo Pessoal Kilza Setti.

Giacometti ofereceu-me seus arquivos musicais gravados, o que possibilitou ouvir tudo, durante meses. Ele já havia registrado repertórios de todas as regiões de Portugal. A meu ver, foi o único não músico que era mais músico do que muitos que conheci... Era de uma sensibilidade incrível. Ao me deparar com a amplitude do acervo fiquei preocupada com a duração da pesquisa - Portugal é pequeno, mas tem muitas aldeias e são estas que garantem a continuidade desses repertórios de tradição oral. Ele imediatamente sugeriu que eu copiasse todos os registros gravados de seu acervo. Arranjei então um gravadorzinho de cassete e gravei muita coisa. As gravações se encontravam em grande parte em rolos de fita, outras já eram em LP.

Durante o trabalho com os arquivos de Giacometti, conheci a etnomusicóloga belga Anne Caufriez, que estava hospedada em sua casa, em Cascais, e que dedica importante estudo sobre o trabalho de Giacometti. Ficamos muito amigas até hoje. Ela veio várias vezes a São Paulo e ficava hospedada em minha casa. Anne foi presidente da Sociedade Europeia de Etnomusicologia e é uma pessoa ainda bastante influente na etnomusicologia europeia.



Figura 3. Etnomusicóloga belga Anne Caufriez e compositora Kilza Setti, após apresentação de sua obra “Três Canções de Carlos Drummond de Andrade”. Bayreuth, Alemanha, agosto de 2002 (foto: L.A. de C. Lima). Arquivo pessoal Kilza Setti.

Foi por intermédio do Giacometti que conheci Lopes-Graça e fui convidada a juntar-me à equipe deles para registros de campo, principalmente no Alentejo, onde realizamos o maior número de gravações, sobretudo as famosas canções de protesto e os belíssimos corais dos homens. Geralmente ficávamos três ou quatro dias em cada localidade.

Meu contato profissional com Lopes-Graça não envolvia nosso trabalho composição musical; limitou-se a nosso trabalho de campo. Anteriormente eu havia entrado em contato com ele para possível orientação em etnomusicologia. O compositor não acolheu a ideia porque não se considerava etnomusicólogo e não havia essa disciplina no Conservatório de Lisboa. A verdade é que eu queria conferir como era a música portuguesa, principalmente a música vocal. Sempre me interessei muito por voz, tanto que, de meu catálogo de obras, cerca de 70% é música vocal, com instrumentos ou coral.



Figura 4. Giacometti (esq.) e Lopes-Graça (dir.) fotografados por Kilza Setti durante pesquisa de campo. Mértola, novembro de 1970. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Na pesquisa de campo, eu fazia as transcrições e Lopes-Graça conferia. Sempre mencionava a dupla autoria do trabalho: "Kilza Setti e Fernando Lopes-Graça".

O trabalho de campo aproximou-me dos dois companheiros de trabalho. Foi um rico aprendizado. Nós tínhamos uma empatia muito grande, com interesses comuns: composição e música de tradição oral e especial atenção à sociologia da música.

Acho que para mim, que tinha uns 37/38 anos, ir para Portugal e ter contato com Lopes-Graça já foi algo muito importante na minha vida porque eu conhecia seu valor. Ele não era uma pessoa de muita fala. A gente comentava mais sobre os cantos, as cantorias, procedimentos vocais, essas coisas... Alguém me falou certa vez que ele era muito ranzinza. Na verdade, ele criticava aquilo de que não gostava, que não tinha qualidade. Era exigente. Mas nós nos dávamos muito bem. Eu sentia muito apoio dele para meu trabalho. O que eu devotava a ele, assim como a Giacometti, era uma grande admiração por sua experiência. Giacometti por ser de uma inteligência brilhante, não músico, como disse, mas muito mais músico!! Essa dupla me fazia muito bem, porque naquela altura eu era aprendiz. Aliás, ainda sou... A presença de Lopes-Graça valorizava muito o nosso trabalho. Eu achava o máximo estar com ele. Não discutíamos muito pormenores de grafia. As transcrições musicais em pauta que mandei para Portugal estão no meu

arquivo. Não cheguei a conferir essas transcrições com o livro que foi editado em 1981².

Ficamos muito amigos e, especialmente com Lopes-Graça, mantive intensa correspondência, como você teve ocasião de verificar³. Lopes-Graça, era uma pessoa muito querida, além de um intelectual de peso. Sua obra, tanto de pesquisa quanto de composição, é muito importante. Ele se dedicou muito à canção. Lembro aqui especialmente de “A menina do mar”⁴ e de uma coisa linda que é a “Descoberta”, parte da “História Trágico-Marítima”⁵. Uma obra muito bonita, muito bem construída, da qual cheguei a usar uns trechos num programa que fiz para a Rádio Cultura FM de São Paulo em 2011/2012.

Lopes-Graça sempre foi muito generoso comigo nas dedicatórias de seus livros, nas cartas, na crítica a meu livro - material que guardo em meu acervo. Em um deles, cujo título é *Nossa Companheira Música*, ele se refere a mim como “Parte colaboradora preciosa neste livro” e inicia a dedicatória com uma brincadeira relacionada ao título do livro: “Companheira!”



Figura 5. Lopes-Graça e Kilza Setti na Feira do Livro de Lisboa, 1986 (foto: Luiz A. de Castro Lima). Arquivo Pessoal Kilza Setti.

² Provável referência ao “Cancioneiro Popular Português”, obra editada por Giacometti e Lopes-Graça em 1981, pelo Círculo de Leitores.

³ A correspondência entre Setti e Lopes-Graça, que pude consultar no acervo do compositor no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, iniciou-se em 1970, quando ela ainda estava em Portugal, e encerrou-se em 1994, ano da morte de Lopes-Graça. É a mais prolífica interlocutora brasileira do músico, com 35 cartas.

⁴ Composta em 1959, para recitante e orquestra de câmara, sobre um conto de Sophia de Mello Breyner Andresen. Em 1977, Lopes-Graça fez a partir desta uma suíte para orquestra, acrescentando alguns interlúdios.

⁵ Composta em 1959, para barítono, coro feminino e orquestra, sobre poemas de Miguel Torga.

Você viu algumas cartas que enviei a Lopes-Graça e deve se lembrar que menciono que o conheci aqui no Brasil, em 1958, num recital de suas obras. Eu era jovem, e não o conhecia, mas me interessei pelo recital de câmara por ser de um compositor português. Nesse programa, apresentou-se o tenor António Saraiva. Lopes-Graça também deu alguns recitais solo.

Mantive correspondência também com Giacometti, mas é menos numerosa. No final dos anos 80, consegui um convite para que ele viesse ao Brasil para uma conferência, mas ele já estava muito doente. Guardo todas as suas cartas, tanto de Giacometti quanto de Lopes-Graça.

DE VOLTA AO BRASIL AO FIM DA PESQUISA EM PORTUGAL

A música portuguesa é linda. O trabalho com o acervo de Giacometti iniciado em Portugal possibilitou-me descobrir um mundo novo, que, no Brasil, talvez até hoje não se conheça. Aqui conhecíamos praticamente só o fado, a caninha verde, os ranchos folclóricos, ou seja, o lado turístico da música portuguesa.

Ao retornar ao Brasil procurei conhecer mais a fundo a música portuguesa de tradição oral. Passei, então, dois anos trabalhando o material gravado por Giacometti e bibliografia complementar, para elaborar o relatório científico que era solicitado aos bolsistas ao término da Bolsa de Estudos da Fundação Gulbenkian. Esse relatório, constituído por 2 volumes – música vocal e música instrumental - foi enviado em 1972 à Fundação e nele é citado com ênfase o expressivo trabalho de Giacometti e Lopes-Graça. Ainda nesse ano, o regime político não havia mudado, o que só aconteceu em 1974, com a Revolução dos Cravos.

A partir dessa vivência em Portugal passei a ter contato com outros etnomusicólogos e acabei me dedicando muito a essa área, ao lado do meu trabalho de composição. Foi nessa ocasião que sugeri ao chefe do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que contratasse ao menos um musicólogo como professor. Pretendia sugerir João Ranita da Nazaré, professor português, com doutorado na Sorbonne, que tinha trabalhado no Alentejo em pesquisa sobre o canto de protesto alentejano. Mas minha sugestão não foi aceita. Naquele momento o interesse do Departamento era apenas pela

música de vanguarda e nem minha música caberia ali. Não tinham nada a ver nem com a Etnomusicologia nem com a Antropologia...

Aqui cabe um parêntesis. Minha primeira aproximação com a música foi como intérprete. Desde criança, era pianista. Cheguei a tocar o concerto n.3 de Beethoven com orquestra, dei alguns recitais, fiz o curso de Magdalena Tagliaferro, que hoje chamam de *workshop*. Eram “cursos de alta interpretação musical”. A certa altura fui percebendo que não queria me dedicar somente ao piano. Pensava: “há tantos bons pianistas aqui, eu não vou ficar só no piano, fechada, alheia ao mundo lá fora”. Fui aos poucos abandonando o piano. Fiz um ano de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Depois foi criado o curso de Composição de Camargo Guarnieri patrocinado pela Comissão do 4º Centenário da cidade de São Paulo e houve um concurso no Conservatório Dramático, onde eu havia me diplomado, para esse curso com Camargo Guarnieri. Sempre gostei da música do Guarnieri, bem como dos outros nacionalistas. Eu não tinha nenhum problema com os nacionalistas. Lá na USP, ao contrário, isso era um problema grave - Falar em Villa-Lobos? Deus me livre! Nem pensar! Agora, ano 2020, Villa-Lobos está nas nuvens. Famosíssimo até no Brasil...

Em 1970 eu lecionava no ensino médio e no Conservatório Musical Brooklyn Paulista (SP). Esse Conservatório foi um celeiro de grandes músicos, grandes compositores e intérpretes que ali trabalharam e que têm hoje bastante prestígio. Lá meu curso era livre. O nome oficial da disciplina era Folclore Brasileiro, mas eu dava Etnomusicologia que, na verdade, era o que me interessava, embora eu não tivesse cursado essa disciplina. Penso que o primeiro registro oficial de curso com essa denominação foi em 1972, com a disciplina do Prof. Antonio Bispo – Introdução à Etnomusicologia – no Instituto Musical de São Paulo.

Meu contato com a Etnomusicologia, o conhecimento desse termo, dessa nova metodologia, aconteceu a partir de muita leitura iniciada nos anos 1970. Eu assinava todas as revistas: *Ethnomusicology*, *The World of Music*, *Yearbook for Traditional Music*, *African Music*, revistas austríacas sobre Jazz, e inicialmente, os livros básicos da Etnomusicologia - *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam e *Ethnomusicology*, de Bruno Nettl. Foram também relevantes as obras dos antropólogos que, por sua percepção, nos apontaram caminhos, pois incluíam a música e as artes em geral como parte da vida dos indivíduos, música e artes em

geral. É o caso de Franz Boas, com seu *Primitive Arts*, um guia para se começar a pensar. Também os austríacos têm grandes especialistas como Gerhard Kubik, um grande conhecedor de música africana, além de outros autores que você deve conhecer. Tenho muitos livros, fui lendo, lendo, lendo, porque não existia mesmo o curso.

Quando as portas do Departamento de Música se mostraram fechadas a qualquer estudo voltado à Etnomusicologia, procurei o antropólogo e professor Egon Schaden, que lecionava em outro departamento da ECA/USP, para lhe apresentar uma proposta de pesquisa de mestrado. Ele me recebeu atentamente e disse: “Se você quer fazer isso, então vá para as Ciências Sociais, fale com Prof. João Baptista Borges Pereira. Ele já fez um trabalho sobre o samba, sobre Sinhô, ele gosta de música. Eu acho que ele é a pessoa certa para te orientar”. Foi assim que me encaminhei para a área de Ciências Sociais e acabei não fazendo em Música o meu doutorado. Eu vi que falava uma língua e eles, da ECA, falavam outra... não iria combinar.

Depois que terminei o doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP [FFLCH-USP], em 1982, passei a dar aulas na Faculdade Santa Marcelina e em 1985 organizei um curso extracurricular de um semestre de Antropologia da Música, na FFLCH, a convite de um professor de lá. Nessa época, contávamos com o etnomusicólogo brasileiro Gerard Béhague, e, talvez por sua sugestão, o Departamento de Antropologia da FFLCH/USP convidou alguns etnomusicólogos para palestras e cursos: Gerhard Kubik, que já era uma autoridade em música africana, Kazadi Wa Mukuna, além do próprio Gerard Béhague.



Figura 6. Gerhard Kubik, etnomusicólogo austríaco. Casa dos Bandeirantes, Pinheiros, São Paulo, 1978. (Foto: Kilza Setti). Arquivo pessoal Kilza Setti.

A partir daí, por conta desse curso que ministrei e já com a tese publicada, embora eu estivesse com foco no trabalho de composição, começaram a surgir encomendas de artigos, participações em bancas e eventos na área de Etnomusicologia.

PARTICIPAÇÃO NA IMPLEMENTAÇÃO DO CURSO DE ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL

Entre 1980 e 90, estive em Salvador como Professora Convidada para trabalhar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) - onde, a convite de Manuel Veiga, também colaborei com a equipe de implantação da etnomusicologia em nível de pós-graduação, com o próprio Veiga, Angela Lühning, Kwabena Nketia⁶, Elizabeth Travassos, essa turma toda de etnomusicólogos, Rafael Menezes, Vincent Déhoux e Ricardo Canzio, ítalo argentino (que era muito meu amigo, mas acho que ele foi pra China e não tive mais notícias...) e Anthony Seeger, também amigo e nosso colaborador. Tenho foto deles em congressos, simpósios e Jornadas de Etnomusicologia. Quem organizava era Manuel Veiga, um grande lutador pela oficialização da disciplina.

⁶ Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019), etnomusicólogo e compositor ganense, professor da UCLA e Universidade de Pittsburgh. Nketia esteve na Universidade Federal da Bahia como conferencista convidado do I Simpósio de Música Brasileira, em 1991, evento dentro do qual ocorreu a III Jornada de Etnomusicologia. Nessa ocasião, houve a primeira tentativa de criar uma Associação para reunir os etnomusicólogos do país, que se concretizaria oficialmente apenas em 2001, com a fundação da ABET. Para mais detalhes sobre esse período, ver o artigo de Richard Rautmann – “Jornadas Nacionais de Etnomusicologia nas décadas de 1980 e 1990”, publicado nos ANAIS do IX ENABET, disponíveis em <https://www.abet.mus.br/portfolio/ix-encontro-nacional-da-abet-campinas-2019/>.



Figura 7. Encontro Anual da ANPPOM, UFBA, Salvador, de 21-24 novembro, 1988. Da esq. p a dir.: José Maria Neves e Régis Duprat, musicólogos; Manuel Veiga, etnomusicólogo, Paulo Costa Lima, compositor; Kilza Setti, etnomusicóloga (foto: UFBA). Arquivo pessoal Kilza Setti.

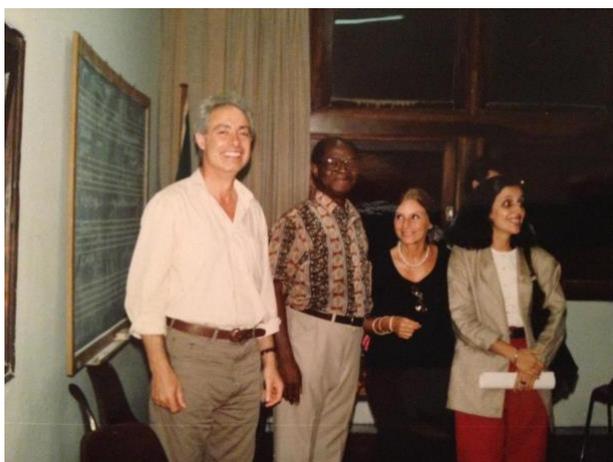


Figura 8. Simpósio de Etnomusicologia, UFBA. Da esq. para a dir. etnomusicólogo ítalo-argentino Ricardo Canzio, Kwabena Nketia, Kilza Setti, Elizabeth Travassos. UFBA, Salvador, agosto, 1991 (foto: Rosa Maria Zamith). Arquivo pessoal Kilza Setti.

Anthony Seeger trabalhou com povos Suyá⁷ e teve papel relevante na implementação do curso de Etnomusicologia no Brasil. Merecem ser lembrados os “pioneiros”, desde os primeiros viajantes (Jean de Léry, Rugendas, e outros, nos séculos 17 e seguintes) até Roquette Pinto, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Mario de Andrade, Oneyda Alvarenga e, mais recentemente, Desiderio Aytai e outros. Hoje temos dezenas de etnomusicólogos.

⁷ Hoje preferem ser chamados Kĩsêdjê.



Figura 9. Kilza Setti e o etnomusicólogo húngaro Dr. Desidério Aytai, com pesquisa e obra publicada sobre o povo Xavante; foi professor na PUC, Campinas. Montemor, SP, 1994. (foto: L.A. de C Lima). Arquivo pessoal Kilza Setti.



Figura 10. Defesa de mestrado de Eurides Santos (atualmente professora na UFPB – em pé, no centro da foto) na UFBA. Sentados (da esq. para a dir.): professores Kilza Setti, Angela Lühning, Manuel Veiga. Em pé: Adálvia Borges (mestra em etnomusicologia – à época estudante), Anorita Guimarães, secretária do PPGMUS, Fred Dantas (maestro e trombonista da orquestra da UFBA – à época estudante) e professor Oscar Dourado. Salvador, 19/12/1996 (foto: Escola de Música da UFBA). Arquivo pessoal Kilza Setti⁸.

MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL DE PORTUGAL E DO BRASIL

Voltando à música portuguesa, foi muito bom ter conhecido toda essa parte dos repertórios de tradição oral, porque aqui no Brasil, por exemplo, romances cantados praticamente desapareceram no sul e são muito raros no sudeste. Não trabalhei em outras áreas do Brasil (exceto na Bahia, com tradições de derivação africana). Sei que no nordeste ainda é possível encontrar esse tipo de repertório,

⁸ Agradeço a Eurides Santos e Angela Lühning, além da própria Kilza Setti, o auxílio na identificação das pessoas fotografadas.

pois tivemos, na UFBA, doutorandos de diversos estados do Brasil com temas de pesquisa bem interessantes.

Tudo o que trata de voz me interessa, como os belos romances dialogados de Portugal!... Nós aqui tínhamos os pasquins, mas os pasquins eram aquela história contada e cantada com uma moda qualquer... punha “o verso na toada da moda”, como dizem, e assim, quadratura, e métrica em que se encaixam os textos. Pasquins são críticas, de preferência anônimas. Conheci um músico pescador lá em Ilhabela que foi preso porque criticou o prefeito em um de seus pasquins. Depois logo foi solto, ficou só uma ou duas noites preso. Música vocal como pude ver em Portugal não consegui ver no sudeste do Brasil... a não ser os cantos de Reis, que são muito bonitos e têm muito a ver com a música portuguesa. Quando cheguei de Portugal, não pretendia fazer estudo comparado, não era essa a perspectiva. Eu só queria ver o que sobrou de lá, ao vir para cá, ou seja: quais repertórios ou procedimentos vocais/instrumentais teriam migrado para o Brasil. Acho que no nordeste ainda há sinais de Portugal mediterrânico e do Algarve...e também muito de Península Ibérica, muito de oriental, de árabe... essa mistura tem uma beleza incrível, mas creio não chegou bem aqui.

Mais tarde pude verificar como a presença açoriana também foi intensa no Brasil, particularmente no Paraná, em Santa Catarina, no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Ocorre que tudo o que ouvia e sabia referia-se a Portugal continental. Só conheci Portugal ultramarino nos anos 80 por conta de uma viagem aos Açores com meu marido. Nessa ocasião conheci pessoas interessantes lá - um professor de antropologia que me orientou um pouco, uma cantora da área de ciências exatas que cantava cantigas à viola de arame - mas foram encontros esporádicos, nada programado. Depois concluí, um pouco empiricamente, que nossos caiçaras herdaram e conservaram mais as tradições vocais e sobretudo instrumentais das ilhas, justamente onde não trabalhei em 1970. O que fiz em Portugal foi relativamente pouco, uma migalha perto de toda a riqueza que têm as ilhas - são 9 ilhas nos Açores e mais a Madeira, fora as colônias... Era muita coisa para ver, mas eu não continuei. Parei aí, só curtindo muito a música vocal, que tem, como eu já mencionei, belíssimos exemplares.

Para entender melhor essas movimentações, senti a necessidade de estudar a imigração portuguesa para o Brasil, no século 19 e apoiei-me na obra da

historiadora portuguesa Miriam Halpern Pereira. Esses estudos me ajudaram a encontrar aqui um canto de trabalho, muito similar ao de alguma região portuguesa. Por exemplo: indivíduos de origem alentejana, radicados no Ceará (uma hipótese). A imigração foi toda trançada, quase que uma teia, uma coreografia. Era uma imigração espontânea até certo ponto, em busca de melhorar a vida, naturalmente. Mas houve muito desacerto também nesse tipo de imigração, muito abuso...os imigrantes pagavam as passagens para vir, mas ficavam sempre devendo... aquela história que a gente conhece muito bem... Halpern Pereira fez um estudo mais sociológico dessa parte. Enfim... é um balé: o imigrante vem de lá, vai pro nordeste, vai pro sul... não dá para afirmar que todo o canto do nordeste seja de origem portuguesa ou de romance português. Já entre nossos caiçaras encontrei semelhanças mais evidentes na música instrumental, no cavaquinho especialmente, na formação instrumental - as violas caipiras de 10 cordas, ou viola de arame, como chamam em Portugal - e também nas tradições religiosas. Isso veio diretamente e ficou, porque quando voltei em 1986 aos Açores, cheguei em Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, justamente durante uma cerimônia de Festa do Divino, que nós temos aqui - cerimônia bem do jeito nosso, quer dizer, nós é que somos do jeito deles.... Como eu disse, Portugal continental é uma coisa e as ilhas têm uma outra feição.

Aqui no Brasil é difícil saber exatamente de onde se originou determinada tradição quanto aos procedimentos vocais e instrumentais. Há que se estudar muito para chegar à origem, à trajetória e às transformações por que passaram - é um estudo muito complicado, minucioso, pois não se pode chegar a conclusões precipitadas.

Apenas para ilustrar: escrevi alguns artigos para a Alemanha sobre os povos indígenas Mbyá-Guarani. Eles usam a rabeca, que chamam de rawé. Afinal, é o mesmo rebab? E os jesuítas? Ao pesquisar, você vai acabar chegando lá na Antiguidade... Mas a afinação deles é outra, diferente da nossa rabeca, da que os caiçaras usam, por exemplo. O jeito como eles tocam violão, que eles chamam de Mbaraká Guaçu ou Guaxu (grande) é outro - eles só usam o violão percussivo como apoio rítmico. É preciso estudar muito, cavoucar, para achar um pouco do que se procura entender, não é muito fácil...



Figura 11. Jovens Mbyá-Guarani, com rawé (rabeça) e mbaracá-guaxú (violão com cinco cordas), participam do Nhemongara'í (batizado). Aldeia Morro da Saudade – Tenondê Porã. Foto: Kilza Setti. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Em algumas canções portuguesas encontra-se uma ressonância mais esganiçada (som glotalizado), o que também é muito comum na música caiçara. Essas técnicas - grupetos, trinados, rallentandos em finais de frase – encontrei até mesmo na música MBYÁ-GUARANI. Incrível... Agora, não esqueçamos da presença jesuítica. Não quero dizer que tenha havido ou não influência. Não sei.

Meu interesse de pesquisa em Portugal inicialmente foi esse. Só que, ao chegar, tive a surpresa de ouvir aquela maravilha de música, fiquei até meio perdida... A ideia era encontrar algum ponto de conexão com os repertórios caiçaras daqui. Mas quando eu cheguei lá fiquei embasbacada, porque ouvi aquelas cantorias lindas de solos vocais, um ibérico já meio árabe...

No Alentejo havia um canto forte, era um canto de protesto... Em um dos dias em que havíamos marcado gravações por lá, Salazar morreu. Aí Lopes-Graça e Giacometti acharam mais prudente cancelar a reunião e gravação dos corais, porque poderia parecer que a gente iria festejar...

Meus companheiros já eram meio marcados, principalmente o Lopes-Graça, tanto que quando voltei a encontrá-lo em Portugal, em 1986, Giacometti perguntou-me: “Sabes que tu eras patrulhada?” Respondi que não sabia... Eu, todo o fim de tarde, tomava o comboio para Cascais e não tinha medo nenhum; realmente andava sozinha, nunca tive problemas. Talvez até meu telefone para o Brasil fosse grampeado, não sei... Giacometti é quem me apontou isso; nunca percebi nada.

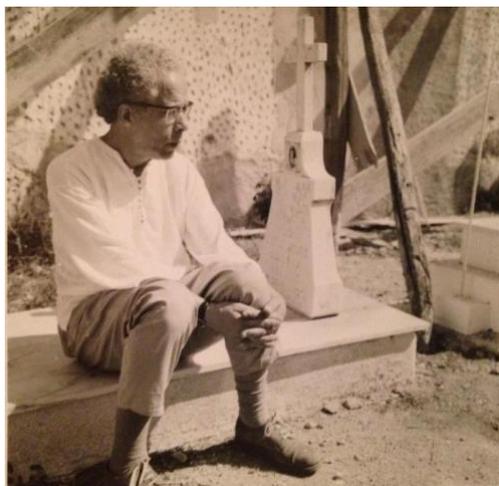


Figura 11. Lopes-Graça junto ao túmulo de Catarina Eufémia, camponesa alentejana, famosa pela participação nos cantos de protesto, e vítima da ditadura, nos embates contra o governo. Quinto, Alentejo, Portugal, agosto, 1970 (foto: Michel Giacometti). Arquivo pessoal Kilza Setti.

FORMAÇÃO METODOLÓGICA, O OLHAR CRÍTICO E O CARÁTER POLÍTICO INERENTES À SUA TRAJETÓRIA

Com o material de Lopes-Graça e Giacometti percebi que precisava estudar muito, que não havia nada aqui. Faltavam-me posturas teóricas, metodologia, bibliografia... Pensei que não adiantava eu juntar muito material e não saber depois processar tudo isso. Foi fundamental em minha trajetória o ingresso na pós-graduação na área de Antropologia Social. Tive uma entrevista com meu orientador, que me aceitou imediatamente, após examinar meu currículo. Expliquei-lhe que a música era o canal que eu podia usar porque é o canal no qual me sinto mais à vontade para desenvolver a pesquisa. No caso das comunidades caiçaras, eu queria encontrar uma forma de, através de canais culturais (por ex. música/religiosidade, meios de sobrevivência etc.) denunciar uma situação. Então minha pesquisa tem uma “pegada de Sociologia”, mas não com a pretensão de fazer Sociologia da Música. Eu não fiz isso. Mas em meu livro, na quarta página, você pode ver, eu usei a música como um assunto que eu conhecia, analisei dentro dos parâmetros da Etnomusicologia e da Antropologia da Música – a meu ver os métodos de análise de ambas são diversos, mas se complementam⁹.

⁹ Kilza se refere à quarta página (numerada xviii) das Considerações Iniciais de seu livro *Ubatuba nos cantos das praias: Estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (São Paulo: Editora Ática, 1985), fruto de sua tese de doutorado, onde esclarece: “Do ponto de vista acadêmico torna-se difícil sua inserção [do trabalho] na área restrita de Antropologia - embora seja essa a única alternativa que permita atender às exigências acadêmicas, na medida em que o trabalho teve de ser realizado dentro da área de Antropologia Social. Pela natureza da matéria trabalhada, porém (uma significativa

Então usei minha tese, meu trabalho, não só, mas também, como um meio de denunciar uma situação... que persiste até hoje. Meu livro está publicado há mais de 30 anos - é de 1985, e a tese de 1982. A situação continua a mesma: perda de terras, de territórios, perda de sistemas culturais, perda da religiosidade original dos caiçaras, perda de identidade, tudo isso. Como eu trabalho com alguns povos indígenas (seis etnias Timbira) do Tocantins/Maranhão, vejo o que acontece com essas populações que ficam à margem - à margem para nós - eles estão à margem do sistema. De qualquer forma, trabalhei principalmente com música. Cheguei a dizer a meu orientador: “só posso entender um pouco de música. Não sou nenhuma sumidade em música mas posso entender, analisar.” Prof. João Baptista sugeriu que trabalhasse bastante com a música, pois a bibliografia nesta área da Antropologia da Música era escassa, sobretudo na região costeira sudeste. Foi o que eu fiz. Analisei as canções, analisei como o caiçara se vê, a sua sensação de pertencer a uma comunidade, praticamente à margem. Eles tinham um pouco de vergonha de falar que são caiçaras, aí eu fiz um trabalho de muita persistência... Dizia: “Vocês têm que se orgulhar”. Então o foco foi a música, mas com uma intenção de fundo política. Não me interessaria saber apenas sobre modos, tonalidades preferenciais, gêneros etc. A música foi o canal para a compreensão da vida caiçara, com as ferramentas teóricas da Antropologia e acenos à Sociologia.

porcentagem de material exclusivamente musical), este estudo estaria mais convenientemente situado na área de Antropologia da Música ou mesmo da Etnomusicologia (sem dúvida, duas vertentes da Antropologia) e provavelmente contenha mais significação se examinado à luz dessas duas disciplinas [...] Embora nos capítulos dedicados ao instrumental e à música vocal tenha partido para situações de análise de documentos, no que diz respeito a posturas vocais e instrumentais, é importante esclarecer que não pretendo uma abordagem atenta exclusiva e integralmente aos problemas da Etnomusicologia, no que esta disciplina sugere, por exemplo, com relação a metodologia para análise, transcrição e grafia dos documentos musicais, processos para medição de sons, estudo detalhado de instrumentos, metodologia quanto a normas e procedimentos para trabalhos de campo etc. Também não foram esgotados aqui todos os recursos convenientes a uma análise exaustiva, do ponto de vista das exigências da Musicologia. Prefiro, antes, considerar com maior ênfase os aspectos ligados à Antropologia da Música, tais como o estudo dos condicionantes sociais do fazer musical, a verificação dos elementos que estimulam ou enfraquecem a produção musical, a importância de certas expressões contidas nos textos das canções, o estudo dos processos de composição, o papel do músico em face da comunidade e da família, quais os determinantes para a continuidade ou mudança do repertório tradicional, qual a participação da mulher na produção musical, quais os envolvimento da música com a religião, de que modo a comunidade caiçara atribui maior ou menor prestígio aos diferentes instrumentos musicais e outros aspectos.



Figura 12. Kilza Setti, gravando entre músicos caiçaras, Ilhabela, São Paulo, 1984. Disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/musica-cultura-e-realidade-do-outro-por-kilza-setti>. Acesso em 22 out. 2020.

Essa questão de pensar politicamente a pesquisa já era uma preocupação minha. Não decorreu da experiência em Portugal. Claro que eu percebia que a situação lá não era nenhuma uma maravilha - os cantos de protesto, os cantares alentejanos são bem claros nisso. Mas eu acho que o Portugal que conheci era um Portugal aparentemente muito resignado. Cantavam, cantavam, cantavam. E aqui o caiçara, também resignado. Você acha que o caiçara vai cantar alguma coisa de protesto? Jamais. O que você vê é nos pasquins. Nos pasquins há crítica e crítica sutil. Crítica a personalidades. Eu tinha um amigo cantador – até dei uma entrevista sobre isso para a Rádio Cultura - o pescador Felinho Camarão (Isadoro de Jesus, da Ilhabela), que foi preso porque criticou um político. Mas foi uma coisa leve, não era algo forte como a atitude dos camponeses do Alentejo. Lá era uma coisa mais... digamos... com mais peso.

Na parte final de seu depoimento, Kilza comenta a vastidão de seu acervo e faz um balanço crítico de sua múltipla trajetória e produção. Destaca o projeto de um curso de música desenvolvido em uma comunidade indígena e a relação de afeto que desenvolveu com os sujeitos de suas pesquisas.

Misturei muita coisa: trabalhei com música negra no Vale do Paraíba, música de povos indígenas, música caiçara...

Estou ligada, há mais de 40 anos, ao Centro de Trabalho Indigenista, uma organização social respeitável, com sedes em SP, Brasília e Maranhão. Na sede do Maranhão, em Carolina, foram construídas salas de aula voltadas para a mata, para alunos indígenas, futuros professores em suas aldeias.



Figura 13. Kilza Setti e Letícia Jokahkwyj Krahô, aluna e professora, graduada em História, prepara ingresso na pós-graduação. Centro de Ensino e Pesquisa Pëntw'yj Hëmpëjx'y, Centro de Trabalho Indigenista (CTI), Carolina, Maranhão, 2006. Arquivo Pessoal Kilza Setti.

No Centro de Ensino, Pesquisa e Referência Cultural PENTW'YJ HËMPËJX'Y, coordenado pelos antropólogos professores Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha – tínhamos professores (antropólogos, linguistas, geógrafos, historiadores, matemáticos) de Geografia, História, Geografia da região, História da região e Matemática. Em 1995 propus um curso sobre música intitulado “Trocas Musicais”, que consistia em falar sobre música e ouvir música, valorizando sempre os repertórios deles, mas mostrando formas de manifestações musicais de outros povos. Eles não têm chance de ouvir outros repertórios, “música de brancos”, da sociedade não-indígena. Nas cidadezinhas onde vão às vezes, ouvem o que há de pior, com aqueles caminhões de propaganda das lojas, carros de som em alto volume que passam, com o que há de pior em música, aquela coisa horrível. Eu me propus levar repertório mais variado - jazz, Beethoven, Pergolesi, Vivaldi, Béla Bartók, música de índios americanos, música africana - eles ouviam de tudo durante os cursos. Ouviam e comentavam, com toda a liberdade: com desenhos, ou comentários escritos. É algo a que eles têm direito. A gente vai às aldeias para pesquisar para nossas teses e dissertações e artigos. Muitos pesquisadores não voltam, nem dão algo em troca. Eles têm direito de saber, não é? Sempre muito ansiosos para saber sobre outras músicas, modo de grafá-las, etc. Tenho comentários muito bons a partir do que ouviam. Os cursos começaram no Departamento de Letras da FFLCH/USP e depois passaram a ser oferecidos no Centro, construído especialmente com essa finalidade, localizado no sul do Maranhão, afastado da

cidade de Carolina. O contato com a sociedade não indígena foi irreversível. O prejuízo já aconteceu. Então, o que a gente faz? A gente os prepara para enfrentarem os desafios advindos do contato.

Sabe como era o curso de música que eu dava para os meninos do CTI? Eu punha uma música para eles ouvirem e dizia: “Vejam o que vocês acham, o que é o som para vocês”. Mostrava também trabalhos de representação gráfica das músicas e chamava a atenção deles: “olha como eles imaginavam, as paradinhas... (pausas ou respiração), percepção dos movimentos das diferentes alturas da linha melódica. Utilizei para exemplo a audição de voz de um acalanto Krahô e outro exemplo com a audição de um trecho inicial do *Prélude à l'après midi d'un faune*, de Debussy, em que a flauta solo desenha movimentos melódicos muito claros.

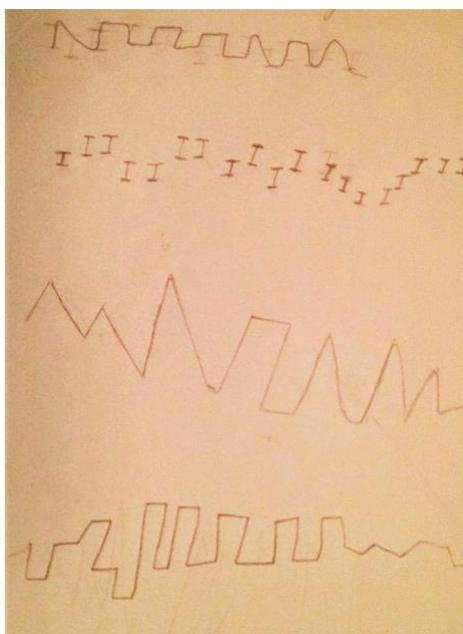


Figura 14. Ensaio sobre uma possível grafia dos sons, na escuta de A. Atwyr, da Aldeia Krahô, Tocantins, 1995. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Eu não dava nenhuma instrução. Dizia: “Para onde vocês acham que vai este som?” e eles faziam esses desenhos, segundo as impressões e possibilidades deles. Isso foi uma parte do curso, dessas “trocas musicais”. Mas sempre dei ênfase a uma valorização de seus próprios repertórios. Eles ouviam Vivaldi, Villa-Lobos, jazz e comentavam “Ah, eu estou me sentindo em tal lugar...” Escreviam razoavelmente, com alguns erros, mas nada pior do que os nossos alunos de ensino médio. Agora terminaram esses cursos, infelizmente, sem apoio do MEC. Atuei nesse centro de ensino de 1994 até 2006. Os jovens timbira mostravam-se interessados

em novas informações, atentos às audições e “desarmados” diante das novas escutas musicais.

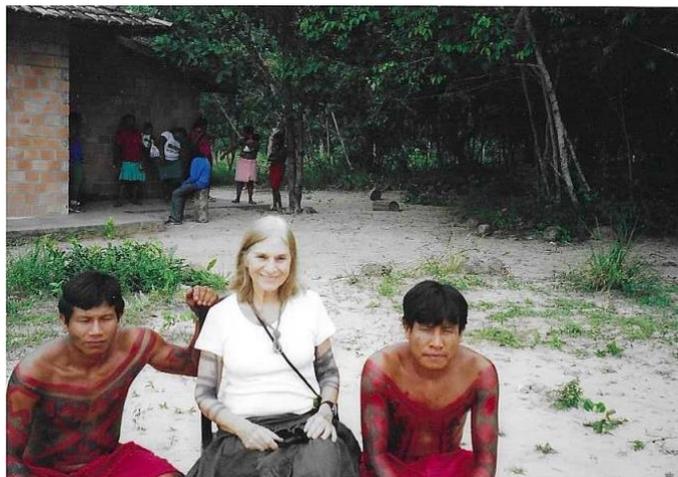


Figura 15. Kilza Setti com alunos do curso “Trocas Musicais”. Centro de Ensino e Pesquisa PH, CTI, Carolina, Maranhão, 2006. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Minhas primeiras pesquisas com os povos indígenas foram com os Guarani, aqui em São Paulo (em Parelheiros, no Jaraguá e em aldeias do litoral paulista). Com os Guarani, os mais prejudicados, fiz um trabalho extensivo, de muitos anos, escrevi artigos...

Essas pesquisas se iniciaram quando comecei meu doutorado. No meu livro tem os mapinhas das regiões em que fui. Eu assinalava onde era aldeia Guarani. Percebi que havia uma solidariedade vicinal, uma solidariedade entre algumas famílias ou grupos caiçaras e os grupos Guarani, pela contiguidade. Convidavam-se mutuamente em situações de festas e comemorações. Aí pensei “Quando terminar este trabalho vou me dedicar a conhecer melhor os Guarani”.

Em relação à juventude guarani, a música de rituais, de rezas, não interfere na música que eles tocam ao violão. Há inclusive um conjunto em Peruíbe que faz rock, cantado em guarani ou com pronúncia mais “guaranizada”. Quando eles tocam uma guarânia, uma canção de Roberto Carlos ou qualquer coisa que esteja na moda, afinam o violão como nós o afinamos e tocam. Na hora da reza é outra coisa. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. A afinação ritual é outra, o violão é um instrumento ritual, sagrado.

Mencionei os rallentandos, como poderia falar também nos grupetos, mordentes, apojaturas – que o caiçara usa muito - e na afinação do violino. É muito difícil determinar o que é influência externa, o que é um padrão de beleza que foi adotado ou um padrão que foi aceito pelo instrumentista ou pela comunidade. É

diffícil determinar a origem dessas coisas. E eu também não me aprofundei muito nessa questão. Isso demanda muita experiência, ver muitas culturas, ouvir muita coisa. Então, se falar na música dos Timbira, isso é outro assunto, outra coisa. Os Guarani tiveram mais contato e ainda estão aí. Ô povo resistente!!!

Faz tempo que não tenho contato com os Guarani, não sei como estão. Preciso visitar meu padrinho que me batizou, se não ele fica triste. Fui batizada em Parelheiros, na zona sul da cidade de São Paulo. A aldeia chamava-se Morro da Saudade, nome bonito até. Mas agora é Tenondé Porã.



Figura 16. Kilza Setti e mulheres Mbyá-Guarani, aldeia Morro da Saudade - Tenondê-Porã, Parelheiros, São Paulo, 1996 (foto: J. Roberto Andrade). Arquivo pessoal Kilza Setti.

Eu já estive na Crucutu (município de São Bernardo, SP), que é perto da Tenondé Porã, onde me batizei. O apelido do padrinho é Cambá, mas o nome brasileiro é José Fernandes. Não sei onde ele está. No ano passado tive notícias suas por meio de um doutorando da ECA/USP, de cuja banca participei. Há dias vi um documentário na televisão em que ele, já meio envelhecido, estava falando do Jaraguá, aldeia problemática...



Figura 17. Cacique-pajé José Fernandes (Cambá-Puku), e Kilza Setti, por ele batizada em 1989. Aldeia Jaraguá, São Paulo, 2003. (foto: M. Inês Ladeira). Arquivo pessoal Kilza Setti.

O Jaraguá é um problema, porque a terra era deles. Um belo dia abrem uma estrada que passa a ser a Estrada Turística do Jaraguá, e que corta a área já demarcada. Aí surge um fulano que se diz proprietário da parte de cima... aquilo é uma briga que não acaba nunca. Muita gente - não índios - chega lá e eles recebem todo mundo, acolhem. Vem alguém de Pernambuco, não sei de onde, e vai ficando, às vezes se casa ou namora alguém de lá, tem filhos, e vão ficando agregados. Assim fica difícil definir a aldeia como aldeia Guarani, porque tem muita gente que não é Guarani, não é índio. Se você vir o mapa da presença Guarani, vai ver que eles estão no Brasil sul/sudeste e sul-americano há muito tempo. Há relatos de antropólogos, historiadores, desde os séculos XVII, XVIII. São povos fortes, porque resistiram à colonização, aos exploradores, à presença jesuítica, ao bandeirismo.... Eles têm algumas adaptações de fala, mas continuam firmes na sua etnia, nas suas crenças, na explicação sobre as origens do mundo, como tudo começou.... Meu foco inicial era a música, que envolve religiosidade, misticismo etc. Há vasta literatura sobre isso. Irma Ruiz, por exemplo, etnomusicóloga argentina também minha amiga, é autora de importantes estudos sobre esses povos e trocávamos informações sobre nossas pesquisas. Essas pesquisas nos fazem entrar em todo o sistema de mitos, de religiosidade. Eles foram chamados de “homens-deuses” pelo casal de antropólogos franceses, Pierre e Hélène Clastres, porque os Mbyá-Guarani são de uma religiosidade tenaz. A hora da

reza é muito importante para eles. A aldeia Guarani de Jaraguá está muito sacrificada. No CTI há um grupo que só trabalha com os Mbya Guarani, como Maria Inês Ladeira, com ênfase nos territórios do sudeste do Brasil. Mas os Kaiowá-Guarani, do Mato Grosso, estão em situação ainda pior, dramática!

A PESQUISA NO BRASIL E EM PORTUGAL / A MÚSICA PORTUGUESA E O BRASIL

Você estudou Lopes-Graça e analisou minha correspondência com ele. Aprendi muito com Giacometti e Lopes-Graça e achava que, na ocasião, a pesquisa no Brasil teria muito a aprender com Portugal.

Hoje em dia a pesquisa evoluiu por aqui. Pelo menos evoluiu no sentido da metodologia, de posturas teórico-metodológicas... Já temos uma disciplina Etnomusicologia que não está nas alturas, mas está bem, temos bons professores, pesquisadores... A USP, que antes não tinha um professor na área, agora tem o Marcos Lacerda e outros. Então aqui houve um avanço. Mas eu acho que a experiência deles vale para sempre. Surgiram estudos em Etnomusicologia de norte-americanos, europeus, canadenses, africanos, asiáticos, sul-americanos profissionais, o que não invalida o trabalho de meus amigos portugueses. Acho que o interesse pela música portuguesa tem crescido, pelo menos no meio acadêmico¹⁰.

Não é novidade que muitas tradições nos vieram de Portugal. Claro que aqui tomam feições um pouco diferentes, de acordo até com o clima e outros determinantes. Mas a tradição, sem dúvida, veio de lá e essas cantigas ibéricas também... Fiz um coral, a “Condessinha de Aragão” – musiquei texto recolhido pelo Fernando de Castro Pires de Lima. É uma daquelas cantigas de roda. Lembro-me que a gente da minha geração cantava, brincava de roda. Tinha a “Senhora Dona Sancha”, “dou-lhe ofício de costureira, mando tiro, tiro lá”, fica aquela coisa de pergunta e resposta, é um canto dialogado. Isso vem da Península Ibérica e vem de antes; são fontes francesas muitas vezes. É que as palavras vão sofrendo deturpações, deformações. Eu fiz essa “Condessinha de Aragão”, é uma pergunta e uma negativa, uma pergunta e uma negativa. Então os três cavalheiros... tem uma referência com os três reis magos, é uma coisa meio complicada. Conheci Fernando

¹⁰ Comento com Kilza que no dia anterior uma colega que estuda folias de reis havia me perguntado se eu não tinha algum contato que a pudesse orientar em pesquisas em Portugal.

de Castro Pires de Lima e a filha¹¹, que trabalharam isso, e publicaram vários livros. Ele toma as fontes ibéricas bem antigas, algumas até com traços de cantiga francesa, e deu nessa “Condessinha de Aragão”. “Qual das filhas você me oferece?” É o cavaleiro escolhendo uma moça para casar-se, aquela coisa bem medieval. Musiquei isso para coral a cappella, mas com alguma percussão opcional.

É muito difícil determinar com certeza a origem de um canto. Os cantos de Santa Cruz, de Portugal continental, que gravei e tenho em meu arquivo, são lindíssimos, mas diferentes dos nossos. No caso dos cantos de reis, no nordeste podem ser diferentes dos do sudeste, mas têm uma base comum: os três reis magos que foram visitar o menino Jesus; o pano de fundo é esse. Registrei uns cantos caixara muito bonitos - sabe aquele canto infinito? O Lopes-Graça citava muito essa coisa da melodia infinita, aquele canto que vai, vai... e muita pausa, muito silêncio. Isso que eu notei na música portuguesa não é fácil encontrar em nossa música. Digo, na nossa do sudeste, porque eu não estudei a música do nordeste nem do centro-oeste. Na Bahia, só me dediquei à música de candomblé, que é de derivação africana. É um assunto muito complicado para você resumir em pouco tempo. No Algarve, ao sul de Portugal, a música pode ter mais de uma origem e ainda a influência moura. Já no Minho, ao norte de Portugal, eu me encantava com as cantigas de vozes femininas, corais cantando as “Segadinhas, “Maçadeiras do meu linho”.

As encomendas de almas têm muita conexão aqui com o Brasil. Também o culto a São Gonçalo do Amarante, lá, um bispo importante e, um São Gonçalo violeiro, aqui no Brasil. Essa transformação de um mesmo santo em duas figuras totalmente distintas merece atenção especial. Já existem alguns estudos sobre isso. Em 1992, o Professor Antonio Bispo (Universidade de Köln), propôs organizarmos um simpósio – Anthropos Ludens – para estudo do culto a São Gonçalo em Portugal

¹¹ O sobrenome Pires de Lima está associado a toda uma família de intelectuais com uma extensa obra etnográfica e folclorística na primeira metade do século XX – inicialmente os irmãos Augusto César (1888-1959) e Joaquim Alberto, sobretudo o primeiro, que dedicou especial atenção ao mundo infantil; Fernando de Castro (1908-1973), filho de Joaquim Alberto, que realizou recolhas no Douro Litoral e Minho, organizou colóquios e publicou diversas obras de divulgação para o público geral, sua irmã Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa (1909-1941), que, além de colaborar nas recolhas, era pianista, compositora e arranjadora, utilizando a música de tradição oral como material para sua produção artística. Maria Clementina Ferreira Pires de Lima Cabral (1941), filha de Fernando, aparece como redatora de diversas notícias na Revista de Etnografia da Junta Distrital do Porto, da qual o pai foi editor.

e Brasil. Foi muito interessante, com participação de musicólogos portugueses, alemães e brasileiros.

Como já disse, acho linda a música portuguesa e a experiência de pesquisa em Portugal valeu também para conhecer um repertório que eu nem sonhava que pudesse existir – nem eu nem muitos daqui, mesmo quem trabalha com música - porque não tivemos a oportunidade de ouvir por aqui.

Hoje em dia, com a internet, a possibilidade de acesso é muito maior. Lembro que o canto alentejano se tornou patrimônio cultural pela UNESCO.

A COMPOSIÇÃO E A PESQUISA

Trabalhei muito com Guerra-Peixe no litoral. Nós dois éramos encarregados da música. Os outros membros da equipe eram de literatura popular (o linguista Paul Zumthor não concorda com esse termo, prefere “poesia oral”). O Guerra trabalhou mais tempo no Nordeste; morou lá por uns tempos, fez composições bem influenciadas pelo local, pelo contexto. Mas tudo é pesquisa e acho muito bom pesquisar. Você acaba tendo informações paralelas às vezes, com o assunto principal do seu trabalho. Acho que eu mexi com muito assunto ao mesmo tempo e não sei se foi muito bom porque, afinal, meu foco maior é a composição, mas não tenho muito tempo para me dedicar a isso...

De qualquer modo, toda essa experiência é aproveitada na composição. Houve um tempo que eu ia muito para a Austrália, onde mora uma de minhas filhas, e acabei reunindo uma boa bibliografia sobre a Austrália. Musiquei poema de uma adolescente aborígine australiana em que ela reclama: a “nossa terra sagrada tornou-se Flinders Ranges”. Flinders foi um explorador inglês que deu nome à cadeia de montanhas Adnjamatanha land, para os aborígenes Nunga, uma terra sagrada. Musiquei esse texto, como música de protesto para barítono, piano, trompa e percussão. As perdas de terras não foram só no Brasil...

Tenho outra composição para piano, trompa e percussão, que é um lamento à morte de Truganini, que foi uma figura incrível lá da Tasmânia, no sul da Austrália. Truganini foi importantíssima, aborígine forte, decidida, mas tinha muito medo de morrer e servir de objeto de estudo, e... não deu outra: ela morreria no século XIX, mas só conseguiram sepultá-la definitivamente em 1972. Seus ossos foram deslocados de um lado para outro, para centros de estudos; na época

mediam-se crânios com base nas teorias de Antropologia Física, por influência da escola criminalística italiana que esteve em voga por algum tempo. Não é só no Brasil... Preocupo-me com essas populações que foram desterritorializadas, perderam sua identidade, dignidade, respeitabilidade.

Quanto ao dilema pesquisa / composição, na vida profissional temos que fazer escolhas. São sempre escolhas e você não sabe qual caminho vai tomar. Mesmo eu me dedicando tanto às duas vertentes, Guarnieri dizia: “Você tem que ficar falando com pescador? Vem trabalhar, você precisa fazer uma sonata!” E eu achava uma chatice fazer a sonata, tem que fazer as três ou quatro partes... e tem a forma, os moldes... e sou meio do contra, faço tudo ao contrário. Ele dizia: “Você não faz um duo, um trio?” Não, eu não fazia, fazia tudo da minha cabeça e ele não podia entender por que eu gastava tempo conversando com pescadores, quando deveria estar compondo música. Se ele soubesse (depois ficou sabendo por causa do meu livro) que eu ia para a aldeia indígena...

A verdade é que o convívio, com os Mbyá-Guarani e Timbira, por exemplo, foi uma coisa muito bonita. Além do interesse científico do trabalho, eu ganhei muito em afeto. Ganhei afeto e amizade, pois são muito afetuosos. O tempo que você dedica para cá você rouba de lá. Então, realmente a minha composição ficou pra trás...

Revendo meu catálogo, verifiquei que tenho umas 130 peças, mas podia ter feito muito mais. Só que usei meu tempo em pesquisas de campo, palestras, aulas, trabalhos para congressos, conferências - tudo isso dispersa, porém agrega outros conhecimentos, amizades com outras pessoas, isso tudo enriquece a gente.

Se eu tivesse me dedicado mais à composição, talvez tivesse ficado mais isolada. Foi como eu me senti quando era pianista. Não tenho vocação para ficar fechada numa torre tocando só para mim mesma. Dei poucos recitais, mas não era bem o que eu queria. E na altura em que eu comecei a compor... a primeira pecinha que fiz foi em 1955, uma pecinha bem simplesinha. Em 1954, Guarnieri deu-me sólidas bases de contraponto e técnicas de composição. Passei a ter mais apoio teórico, mas eu era inexperiente e dispersiva, embora Guarnieri sempre apregoasse meu grande talento para composição!

Considero que o contato com as pessoas enriquece. E com os caiçaras especialmente - eu tinha verdadeira paixão por eles. Tenho ainda. A maioria dos

meus informantes já morreu, mas os filhos e os netos, quando me veem me abraçam e dizem: “Ai, o meu avô falava na senhora...” Acho que isso também faz parte da vida. Não é só ciência.

A afetividade junto aos Mbyá-Guarani aos cantadores, meus amigos, das seis etnias dos povos Timbira, permanece ainda hoje inesquecível.



Figura 18. Moisés I'xën, cantador Canela-Apaniekrá (Timbira) e Kilza Setti, ao final da 2ª Oficina de Música, no C.E.P.H, CTI, Carolina, Maranhão, 2004. (foto: Renata Amaral). Arquivo pessoal Kilza Setti.

REFLEXÃO

**“OS PRIMEIROS A PARAR E OS ÚLTIMOS A VOLTAR”:
TRABALHADORES DA CULTURA NO BRASIL EM TEMPOS DE
COVID-19¹**

Lorena Avellar de Muniagurria
Universidade Estadual de Campinas
loreavellar@gmail.com

Resumo: Neste ensaio, discuto a situação vivida durante a pandemia causada pelo vírus COVID-19 por pessoas que trabalham na área da cultura no Brasil. Primeiramente, caracterizo o setor cultural mostrando sua participação na economia brasileira, bem como as desigualdades que historicamente constituem o setor. Veremos que, apesar de sua importância simbólica e econômica, trata-se de uma área profissional com altos índices de informalidade que, mesmo antes do COVID-19, enfrentava o aumento da precarização bem como um ambiente de crescente intolerância e censura. Na segunda parte do ensaio, trato do contexto da pandemia e suas consequências para os trabalhadores da cultura, que foram um dos primeiros grupos “a parar” e estão entre os últimos que poderão retomar suas atividades. Discuto como as ações emergenciais desenvolvidas até o momento, se bem importantes, não são suficientes para dar conta do problema e, em alguns casos, chegam inclusive a reforçar desigualdades preexistentes. Finalizo com uma breve reflexão sobre os futuros que se perfilam e a necessidade de desenvolvermos novas ferramentas de análise e observação que nos permitam pensar os modos de existência em cenários de precariedade e de “fim de mundo” como os que se apresentam hoje em dia.

Palavras-chave: políticas culturais, trabalhadores da cultura, Brasil, antropologia política, COVID-19

Abstract: In this essay, I discuss the experience of people working in the field of culture in Brazil during the pandemic caused by the COVID-19 virus. First, I characterize the cultural sector, showing its participation in the Brazilian economy, as well as the inequalities that historically constitute the sector. We will see that, despite its symbolic and economic importance, it is a professional area with high levels of informality that, even before COVID-19, faced increasing precariousness as well as an environment of growing intolerance and censorship. In the second part of the essay, I deal with the context of the pandemic and its consequences for cultural workers, who were one of the first groups “to stop” and are among the last to be able to resume their activities. I discuss how the emergency actions developed so far, although very important, are insufficient to deal with the problem and, in some cases, even reinforce pre-existing inequalities. I conclude with a brief reflection on the future that lies ahead and the need to develop new analyses and observational tools that allow us to think about the modes of existence in precarious and “end of the world” scenarios, such as those present today.

Keywords: Cultural Policies, Cultural Workers, Brazil, Political Anthropology, COVID-19

¹ Uma versão em espanhol deste ensaio foi publicado na *Revista Kera Yvoty*, no número especial sobre COVID-19, publicado em setembro de 2020. Agradeço às editoras da revista pela autorização para publicação desta versão ampliada e traduzida.

*Carimbó gostoso na beira da praia virou
perigoso, te aquieta em casa.*

*Eu já tou quieto, todos os momentos só fica
faltando é os meus seiscentos [reais].*

*Legal! Manda logo
Não tem nada,
nem pra comprar álcool gel.*

Mestre Nelson Freitas

Carimbó da quarentena

14 de abril de 2020, Salinópolis/PA, Brasil

Progress felt great; there was always something better ahead. Progress gave us the “progressive” political causes with which I grew up. I hardly know how to think about justice without progress. The problem is that progress stopped making sense. More and more of us looked up one day and realized that the emperor had no clothes. It is in this dilemma that new tools for noticing seem so important. Indeed, life on earth seems at stake.

Anna Tsing

The Mushroom at the End of the World

INTRODUÇÃO

Os primeiros a parar e os últimos a voltar. Deparei-me com esse dizer já no início do isolamento social, estabelecido no Brasil em março de 2020. Logo, ele se transformou em um lema dos trabalhadores da cultura no país. Tal qual um slogan, a frase passou a acompanhar manifestos, cartas públicas e variadas campanhas de solidariedade, bem como campanhas por ações estatais de emergência que garantissem apoio à classe artística e cultural durante a profunda crise econômica que resultou da pandemia mundial. Nesta reflexão, proponho-me a discutir brevemente a situação vivida por pessoas que trabalham na área da cultural no Brasil. Inicialmente, caracterizo esse setor profissional, mostrando sua participação na economia brasileira, bem como as desigualdades que o constituem. Na sequência, trato de algumas ações emergenciais que surgiram, algumas de escala municipal ou estadual e uma, bastante significativa, de escala nacional: a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. Finalizo com uma breve reflexão sobre os futuros que se desenham e a necessidade de desenvolvermos novas ferramentas de análise e de observação que nos permitam pensar os cenários apocalípticos ou de “fim de mundo” que temos enfrentado hoje em dia.

OS TRABALHADORES DO SETOR CULTURAL NO BRASIL

O setor cultural – as “indústrias culturais” ou a “economia criativa”, como também é concebido – é responsável por 2.62% do PIB brasileiro (FIRJAN, 2019, p. 4). Dados de 2018 mostram que ele correspondia a 5.7% do total de pessoas ocupadas no país – quer dizer, mais de 5,3 milhões de trabalhadores (IBGE, 2019, p. 125). Destes, 45.2% eram autônomos e se encontravam em situação de informalidade (IBGE, 2019, p. 136). Com a pandemia, portanto, estamos falando de pelo menos dois milhões e meio de pessoas que ficaram, do dia para a noite, com a suas rendas total ou significativamente comprometida – e isso assumindo que os trabalhadores formais mantiveram seus empregos e a integralidade de seus salários, o que sabemos não ser o caso. Espetáculos de música e teatro; exibições em salas de cinema, aulas de dança e de canto; oficinas e cursos das mais variadas linguagens; festas populares centenárias como o São João ou as celebrações para São Benedito – por citar apenas alguns exemplos entre tantos outros possíveis – foram todos cancelados. Como veremos, tudo isso tem um impacto econômico, mas implica também rupturas em modos de viver e de conviver que, para muitos dos trabalhadores da área, definem suas existências e identidades.

Tal como outros setores da economia brasileira, a cultura já enfrentava uma crise antes da pandemia. Em anos prévios, houve uma diminuição do total de postos de trabalho no setor cultural, em uma proporção que acompanhou o índice nacional de perdas de emprego – mantendo-se, portanto, a proporção de 5.7% do total de pessoas ocupadas no país. Este dado poderia dar a impressão de que a posição e condição do setor dentro da economia brasileira se manteve estável, contudo, um olhar mais atento revela que a precarização foi maior neste setor do que em outros. Entre trabalhadores da cultura, o aumento do trabalho informal e a diminuição de vagas formais foi maior do que na média nacional. Além disso, comparando o salário médio de trabalhadores da cultura com a média salarial nacional de todos os ocupados no país, houve uma perda salarial maior na área cultural (IBGE, 2019: 162). É importante pontuar, ainda, que a crise não era apenas econômica. Pelo menos desde 2016, quando do *impeachment* de Dilma Rousseff – um processo altamente politizado que, devido a uma série de irregularidades,

caracterizou um golpe parlamentar ou “branco”² –, o Brasil vive um contexto de crescente intolerância contra a diversidade cultural, com atos de censura a atividades culturais cada vez mais frequentes³, e de desmonte das políticas que haviam sido criadas para o setor nos anos prévios.

Como pesquisadora que atua no campo da cultura há dezessete anos, conheço um pouco da realidade “micro” que está por detrás dessas estatísticas: uma irmã pianista que agora tem de dar aulas via zoom para os poucos alunos que restaram; amigos fazendo vaquinhas para pagar o aluguel dos espaços em que desenvolvem suas atividades culturais, para pagar o aluguel ou contas pessoais básicas, ou mesmo para comprar cestas básicas para eles mesmo ou para conhecidos que estão passando necessidade. Artistas, produtores, fazedores de cultura têm dito de inventar novos “produtos” que possam ser desenvolvidos e compartilhados em um contexto de isolamento social e de recessão econômica. Sem negar os dramas de cada uma dessas situações, é evidente que há uma grande diferença entre as dificuldades de ter que migrar seu trabalho para um ambiente virtual, de ver sua renda diminuída, ou do não ter o que comer. Esta crise afeta a todos, por certo, mas o faz de maneiras e em graus desiguais, revelando desigualdades históricas e estruturais e, ao mesmo tempo, reforçando-as.⁴

De fato, as desigualdades que dividem a sociedade brasileira também estão presentes dentro do setor cultural. Há poucos anos, tive a ocasião de começar uma pesquisa no estado do Pará. Ao fazer etnografia junto a uma rede de *carimbozeiros* que lutam por ações de salvaguarda para o carimbó⁵, me aproximei do universo das culturas populares e de seus fazedores, visitando localidades no

² Para leituras sobre o golpe, ver: Freixo y Pinheiro-Machado (2019); e Kozicki & Chueiri (2019). Para uma descrição da mobilização na área da cultural durante o governo Temer, ver: Silva & Mello (2016) e as *Considerações finais* em Muniagurria (2018a).

³ Ver os seguintes números especiais de Políticas Culturais em Revista: Honorato & Kunsch (2018); Barros & Calabre (2019).

⁴ Acompanhando as históricas linhas de desigualdade colocadas no contexto brasileiro – que se estruturam principalmente segundo raça, classe, gênero e região territorial – os impactos econômicos, sociais e de saúde da presente pandemia são maiores nas regiões norte e nordeste do país, em periferias urbanas, em comunidades negras e indígenas (inclusive, com o risco real de extinção de etnias inteiras), entre mulheres (que são as principais responsáveis pelo cuidado de crianças, idosos e doentes e que agora estão ainda mais expostas à violência doméstica), e entre determinadas classes profissionais (trabalhadores de saúde, particularmente enfermeiras; empregadas domésticas; entregadores; entre outros). Para dados e reflexões sobre os impactos desiguais do COVID-19 no país, ver os *Boletins Especiais* de ANPOCS (2020).

⁵ *Carimbó* é uma manifestação popular e tradicional típica do estado do Pará. Misto de música, dança, canto e sociabilidade, foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro em 2014, no marco do *Programa Nacional de Patrimônio Imaterial* (MUNIAGURRIA, 2018b).

interior do norte do país.⁶ Anteriormente, eu havia trabalhado no sul e no sudeste brasileiro, que todos sabemos serem regiões historicamente mais favorecidas. Além disso, eu investigava circuitos de produção cultural ligados às artes visuais, arte contemporânea e artes performáticas contemporâneas, todas manifestações longamente reconhecidas e estabelecidas como “arte”, merecedoras de amplo reconhecimento social e de significativos investimentos públicos e privados. Foi então a partir do meu encontro com o *carimbó* que pude experienciar uma faceta da cultura brasileira que, até então, só conhecia em teoria. E pude constatar, na prática, que a enorme e rica diversidade cultural brasileira existe no marco de uma desigualdade social extrema.⁷ No “micro”, a pandemia corroborou o que as estatísticas nos ensinam há tempos: de todos os meus amigos na área da cultura, aqueles em situações mais precárias, que mais perderam amigos e familiares para o vírus, são aqueles no norte do país e os que trabalham com culturas populares.

AÇÕES EMERGENCIAIS PARA TRABALHADORES DA CULTURA

Sendo um setor altamente informal e que presta serviços considerados “não essenciais” – e que, além disso, costuma implicar a reunião de pessoas em um mesmo espaço físico – o setor cultural foi duramente atingido pela pandemia. Mesmo profissionais com alto grau de escolarização e que tinham, até poucos meses, rendas superiores à média nacional, se encontram hoje desempregados ou com suas entradas fortemente comprometidas – eles fazem parte dos “novos vulneráveis”, tal como caracterizado por pesquisadores do *Centro de Estudos da Metrópole da USP*.⁸ Os critérios do auxílio financeiro de emergência para trabalhadores informais de baixa renda – os R\$600 reais mencionados no *carimbó* que abre esta apresentação

⁶ Trata-se de uma pesquisa de pós-doutorado sobre as relações entre música, políticas de patrimônio e ativismo cultural, desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP. A escrita deste ensaio, como parte desse trabalho, contou com financiamento dessa agência por meio de duas bolsas (processos Fapesp 17/20126-0; 19/04064-0).

⁷ Apesar de ter um IDH relativamente alto (0,761), o Brasil está entre os países com maior concentração de renda no mundo. De acordo com o relatório do PNUD, em 2017, éramos o sétimo país mais desigual no planeta (2019).

⁸ Pesquisas do *Centro de Estudos da Metrópole/USP* indicam que a pandemia mundial está criando um novo grupo de vulneráveis no Brasil: pessoas brancas, com alto grau de instrução formal, que trabalham em áreas de serviços não essenciais (CEM: 2020).

– excluíram muitos dos trabalhadores da cultura que, mesmo não dando conta das exigências, encontram-se em situação precária.⁹

Com a finalidade de amenizar os efeitos da crise, alguns governos municipais e estaduais, e também instituições privadas, criaram editais emergenciais para projetos culturais – em geral, para produções que pudessem ser apresentadas e compartilhadas via internet –, oferecendo pagamentos variados. Se é verdade que essas iniciativas foram fundamentais e devem ser apoiadas e estimuladas, é necessário reconhecer que seu alcance é bastante restrito e não têm o poder de solucionar o problema colocado. Soma-se ainda o fato de que esses formatos excluem linguagens que não podem ser produzidas ou compartilhadas virtualmente. Música, audiovisual e algumas artes performáticas conseguem se adaptar, mas como poderia, por exemplo, o artesanato se beneficiar desses editais? Outro aspecto grave é que essas ações reforçam desigualdades preexistentes, privilegiando aqueles com acesso à internet, com equipamentos, softwares e conhecimento técnico necessário para fazer uma produção que, ao fim e ao cabo, é de caráter audiovisual, etc. Houve ainda críticas em relação às seleções realizadas, muitas vezes com ataques pessoais contra artistas escolhidos. O caso envolvendo as críticas ao Itaú Cultural e à Zélia Duncan, por ela ter se inscrito e ter sido selecionada no edital emergencial dessa instituição, ficou nacionalmente conhecido, merecendo inclusive resposta por parte da artista. Vi casos equivalentes acontecerem em editais de esferas estaduais ou locais – no Pará, por exemplo. Dentre as várias reações e apreciações a esses episódios, surgiu a impressão de que “as pessoas estão se matando por migalhas”, brigando entre si, quando deveriam estar investindo em uma luta coletiva por ações mais amplas e efetivas.

Uma grande novidade, que se colocou como esperança e agora começa a se concretizar, é a Lei Emergencial de Cultura Aldir Blanc, que surpreendentemente não apenas foi aprovada nas duas casas do congresso nacional, como foi sancionada e finalmente regulamentada pela Presidência da República, e que investirá na área

⁹ Para informações sobre o Auxílio, ver <https://auxilio.caixa.gov.br/#/inicio>. Uma excelente fonte sobre os efeitos da pandemia na área da cultura é a pesquisa “Impactos do COVID-19 na economia criativa”, conduzida pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia, da UFRB. Eles têm lançado regularmente boletins com resultados parciais, que podem ser consultados no site do projeto: <https://ufrb.edu.br/proext/economiacriativa-covid19/>

cultural o significativo montante de três bilhões de reais, prevendo auxílios pessoais, auxílios a espaços culturais e recurso para promoção de editais. O nome da lei é uma homenagem ao músico e compositor Aldir Blanc, falecido em maio deste ano, vítima da COVID-19¹⁰. Esta lei é significativa e é um elemento que traz alento em meio do cenário apocalíptico que descrevo. O próprio processo pelo qual ela foi construída e aprovada foi muito rico e, porque não dizer, bonito: ela é resultado de uma grande articulação em nível nacional, que utilizou e reativou redes de militância na área cultural que, nos últimos anos, pareciam um pouco adormecidas¹¹. Foi uma articulação feita a partir de municípios e estados, tanto por organizações da sociedade civil como por fóruns de deputados e de secretários de cultura, e conseguiu uma vitória que, dado o presente contexto político, não é pequena. Sua implementação, que já começou, com repasses já acontecendo desde início de setembro, é um marco não apenas de respostas à crise econômica e sanitária, mas na própria história da política nacional de cultura, pois finalmente a transferência de recursos “fundo a fundo”, do Fundo Nacional de Cultura para fundos estaduais e municipais, passa a ser uma realidade.¹² Para muitos militantes e gestores da área, esses repasses, e a reativação de conselhos e fundos de cultura municipais e estaduais Brasil a fora, significa a implementação efetiva do Sistema Nacional de Cultura: ironicamente, em meio a tamanha tragédia e crise econômica e financeira, o tão sonhado sistema de gestão nacional para a área cultural passaria a ser uma realidade.¹³

¹⁰ Ver informações sobre o auxílio na página do Senado e do Ministério do Turismo, respectivamente: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/06/04/senado-aprova-auxilio-financeiro-para-a-cultura-durante-pandemia-texto-vai-a-sancao> e <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>

¹¹ Em trabalho anterior, analiso a construção de algumas dessas redes (MUNIAGURRIA, 2018a).

¹² Após um período de demora na regulamentação federal da lei (OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE, 2020), os repasses iniciaram em setembro de 2020. É difícil avaliar os tempos de aprovação e regulamentação da Lei Aldir Blanc. Se, por um lado, ela foi lenta, tendo em vista o caráter emergencial de sua finalidade, por outro, é surpreendente que em contexto tão adverso à cultura esteja sendo implementado um projeto dessa escala e absolutamente sem precedentes na área. Vale a pena conferir o 5º Boletim da Pesquisa Impactos da COVID-19 na Economia Criativa, Edição Especial Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA BAHIA, 2020)

¹³ Para informações sobre o Sistema Nacional de Cultura, ver: Silva & Abreu (2011); Varella (2014); e Muniagurria (2018a).

NOTAS FINAIS

Não há espaço aqui para relatar a desastrosa ação do governo federal em relação à grave situação que vivemos hoje, nem os números da COVID no país. Governos municipais e estaduais tomaram a dianteira do controle e manejo da pandemia, com maior ou menor sucesso em cada caso, mas sem conseguir evitar que o Brasil seja já o segundo país em número de mortes – e isso sem considerar a enorme subnotificação e o fato das contaminações terem estabilizados em uma média alta, conformando o que têm se conhecido como um platô (em referência a um pico que se mantém).¹⁴

Crise econômica, autoritarismo, ataque às artes e às universidades, Covid... creio que todos já devemos ter nos referido a este contexto usando a imagem do “fim de mundo”. Em verdade, para muitos, o “mundo” já vinha se desfazendo há alguns anos no país. Com o quadro de crise e desmonte das políticas sociais e culturais, muitas pesquisas como a minha (sobre políticas culturais) se transformaram em etnografias do fim de políticas específicas, e creio eu que também etnografias do fim de um determinado tipo de Estado. Contudo, são também pesquisas sobre o que as pessoas fazem com situações como essas e sobre o que é criado nesse processo.

Em um livro que tem sido inspiração fundamental para pensar esse tipo de cenário, Anna Tsing (2015) discorre sobre as possibilidades de vida nas ruínas do capitalismo. Já há alguns anos, a ideia de fim de mundo ronda as ciências sociais. Temos os trabalhos de Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), de David Kopenawa e Bruce Albert (2015), de Isabelle Stengers (2015) e de Ailton Krenak (2019) que fazem referência ao fim do mundo, a uma era de catástrofes, à queda do céu. Tsing nos faz confrontar o fato de que quando um mundo termina, a vida neste planeta não desaparece; seguimos vivendo, nas ruínas de um mundo que foi e que não é mais. Sem cair em romantizações nem minimizar a precariedade das situações vividas – inclusive porque ela considera a precariedade e a ausência de estabilidade características sistêmicas e definidoras da contemporaneidade – a autora nos ajuda a olhar para o que sobrevive e, talvez, inclusive para o que pode

¹⁴ Para além da ampla cobertura nacional e internacional sobre a situação no país, é possível encontrar informações sobre o estado da pandemia nos já referidos boletins da ANPOCS (2020).

florescer em um terreno de ruínas. É o caso dos cogumelos tema de seu livro, que só florescem em terras degradadas de áreas pós-industriais hoje abandonadas.¹⁵

Gostaria assim de finalizar com uma reflexão sobre os futuros e os horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006) que se desenham e a necessidade de desenvolvermos novas ferramentas de análise e observação que nos permitam pensar os cenários apocalípticos que se apresentam hoje em dia. Concordo com a sugestão de Tsing de que, se seguirmos pautados por narrativas que leem o mundo em uma chave exclusivamente de progresso vs. fracasso, que delineiam futuros únicos, não seremos capazes de perceber a vida que existe em situações tão precárias, porque essas novas configurações de vida são evasivas – tal qual os cogumelos, difíceis de serem percebidos sob a folhagem que cobre o solo das florestas de pinus. Sem “novas ferramentas para perceber [*noticing*]” a vida hoje existente, seus modos de existência e de sobrevivência tornam-se pontos cegos.

Foi no presente contexto de desastre que as redes de articulação e de militância na área, que estavam como que abobalhadas de tantos baques que levaram nos últimos anos, conseguiram produzir um movimento de inúmeras conferências virtuais de cultura para discutir a lei Aldir Blanc. Ao que tudo indica, é neste contexto de desastre que a cultura brasileira conseguirá implementar em um curto período de tempo um orçamento de três bilhões de reais. No Brasil, os artistas não pararam de produzir; ao contrário, o número de *lives*, de *singles* estreados, de *blogs*, contos, *podcasts*, curtas e projetos fotográficos e de audiovisual publicados nos últimos meses têm feito parte do dia a dia da população brasileira. Esse trabalho – em grande parte, não remunerado – está ajudando muitos a sobreviver à solidão e às preocupações trazidas pela pandemia. A música *Carimbó da quarentena*, cuja letra abre este ensaio, é um exemplo. Nela, Mestre Nelson, integrante do grupo de *Carimbó Opopular* de Salinópolis/PA, ofereceu um pouco de alegria e distração a quem estava em casa. Ele conseguiu sintetizar em poucas palavras o drama que a

¹⁵ Tsing constrói uma sugestiva imagem, que corresponde tanto a um objeto de estudo concreto quanto a uma metáfora: um cogumelo consumido como iguaria no Japão e que hoje é encontrado nas raízes de florestas de *pinus* que crescem em terras degradadas de áreas industriais abandonadas no Canadá e Estados Unidos. Para chegar até o mercado de luxo japonês, os cogumelos passam primeiro por redes que incluem coletores (frequentemente, imigrantes não-documentados trabalhando informalmente) e toda uma rede de intermediários. Etnografando as redes conectadas por essa espécie, a autora aponta para um circuito mundial que articula meio-ambiente, trabalho, imigração e economia, ao mesmo tempo em que constrói a imagem de vidas possíveis em meio às ruínas do capitalismo.

cultura vive neste momento: há a dificuldade financeira, mas há também a impossibilidade de promover encontros e atividades que, para muitos, são definidores de sua identidade e existência. O carimbó gostoso, dançado à beira da praia, como é costume em Salinópolis, ficou perigoso; melhor se aquietar em casa, reinventar o carimbó e nossa maneira de fazer e compartilhar cultura. E tomara que os 600 reais cheguem rápido!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANPOCS. *Boletins Especiais – Cientistas Sociais e o Coronavírus*, 2020. Disponível em: <http://anpocs.org/index.php/publicacoes-sp-2056165036/boletim-cientistas-sociais>

BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (ed.). Dossiê: Políticas culturais e democracia. *Políticas Culturais em Revista*, v. 12, n. 2, 2019. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais>

CEM. Covid-19: *Políticas Públicas e as Respostas da Sociedade. Rede de Pesquisa Solidária - Boletim No. 3*. São Paulo: CEM, 2020. Disponível em: http://centrodametropole.fflch.usp.br/sites/centrodametropole.fflch.usp.br/files/cem_na_midia_anexos/Boletim_3_Covid19_NT2v3.pdf

HONORATO, Cayo; KUNSCH, Graziela (ed.). Dossiê: Censura e políticas culturais. *Políticas Culturais em Revista*, v. 11, n. 1, 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. Rio de Janeiro: FIRJAN; SENAI, 2019.

FREIXO, Adriano; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Dias de um futuro (quase) esquecido: um país em transe, a democracia em colapso. In: FREIXO, Adriano; PINHEIRO-MACHADO, Rosana (ed.). *Brasil em transe: Bolsonaroismo, Nova direita e Desdemocratização*, p. 9-24 Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018*. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. (série Estudos & Pesquisas: Informação demográfica e socioeconômica, nº 42).

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KOZICKI, Katya; CHUEIRI, Vera Karam. Impeachment: a arma nuclear constitucional. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n.108, p. 157-176, 2019. Disponível em <https://doi.org/10.1590/0102-157176/108>

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUNIAGURRIA, Lorena A. *Políticas da cultura: trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2018.

_____. O fazer musical do carimbó de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. *Patrimônio e memória*. (UNESP), v. 14, p. 240-55, 2018.

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE. Entre a emergência e o Estado: As dificuldades para o apoio emergencial às artes e comunidades tradicionais. A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc: regulamentação demorada e truncada, precariedade de cadastros e informações em todo o país colocam em risco a efetividade da lei de apoio emergencial. Artigo publicado em 24 de agosto de 2020. Disponível em: <http://observatoriodadiversidade.org.br/site/noticias/lei-aldir-blanc-dificuldades/>

OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA. Bahia Pesquisa Impactos da COVID-19 na Economia Criativa. *Boletim Resultados Preliminares 5 - Edição Especial Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc*, 2020. Disponível em: https://ufrb.edu.br/proext/images/pesquisa_covid19/Boletim_Resultados_Preliminares_5_Edi%C3%A7%C3%A3o_Especial_Lei_Aldir_Blanc_3.pdf

PNUD. *Relatório do Desenvolvimento Humano 2019: Além do rendimento, além das médias, além do presente: Desigualdades no desenvolvimento humano no século XXI*. Nueva York: PNUD, 2019.

SILVA, Paula Gonçalves; MELLO, Sérgio Carvalho Benício. Ministério da Cultura ou Ministério da Educação. Qual o papel do Estado na cultura? *Política Cultural em Revista Salvador*, v. 9, n. 1, p. 57-73, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16723>

SILVA, F. B; Abreu; L. E. (orgs.) *As políticas culturais e suas narrativas: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: IPEA, 2011.

STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2015.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

LORENA AVELLAR DE MUNIAGURRIA é Doutora em Antropologia Social pela USP e Professora no PPGM do Instituto de Artes da UNICAMP. Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado e bolsista Fapesp junto ao Projeto Temático “O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia”, onde desenvolve a investigação “O fazer musical do carimbó paraense: música, política e construção de um patrimônio cultural brasileiro.” Integra também o “Coletivo ASA – artes, saberes e antropologia” do Departamento de Antropologia da USP, e já foi pesquisadora visitante junto ao Graduate Center da

CUNY e do Lemann Center for Brazilian Studies da UIUC. É autora do livro *Políticas da cultura: trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional*, baseado em trabalho que foi indicado ao Prêmio Capes de Teses 2017. Atua nas áreas de Antropologia da arte e Antropologia da política, tendo experiência nos seguintes temas: políticas culturais, patrimônio, diversidade cultural e cidadania, participação social e ativismo.

RESENHA

SARDINHA, Vítor. **Viola de arame - práticas e contextos**. Funchal: Editora Madeirense, 2018. 90 p.

Flávio Dantas Martins
Universidade Federal do Oeste da Bahia
flavio.dantas@ufob.edu.br

Um livro de bastante interesse para os estudiosos da história da música, especialmente da música caipira e rural brasileiras e das conexões atlânticas realizadas através dos instrumentos musicais é o *Viola de arame - práticas e contextos* do musicólogo da Madeira, Portugal, Vítor Sardinha. O livro pode contribuir com todos aqueles que estudam culturas rurais, cultura caipira em particular, mas também o chamado samba chula ou samba de roda da Bahia, já que trata de variações atlânticas de um instrumento que foi utilizado amplamente na música brasileira, a viola. Também pode contribuir muito com estudiosos da cultura material já que, além da organologia, trata dos sentidos místicos, religiosos e sociais das violas de mão.

Vítor Sardinha é um instrumentista, professor e musicólogo da ilha da Madeira. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música da Madeira, no ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa), em Lisboa, e na Universidade da Madeira. Possui seis discos editados, entre eles dois com rajão e viola de arame. Apresentou-se em diversos países. É professor de história da música da Madeira, viola de arame e rajão no Conservatório de Música da Madeira. Desde 2008 ele integra o projeto de divulgação da viola de arame como instrumento da lusofonia atlântica com músicos de Brasil, Portugal e Cabo Verde. Nesse entre-lugar de professor de viola de arame e rajão, pesquisador de história da música e músico engajado na divulgação dos instrumentos da lusofonia é que resulta um livro que informa tanto sobre a história da cultura material como suporte de práticas populares, as violas portuguesas, especialmente as da Ilha da Madeira, quanto é uma defesa de uma cultura.

O livro é breve. Menos de cem páginas e ricamente ilustrado, porém, é denso, rico em informações e citações de documentação histórica. Possui uma introdução, uma conclusão e nove capítulos. O primeiro deles trata da evolução das violas, desde sua origem a partir das *vihuelas* até sua transformação nas chamadas violas de mão ou violas de arame na Península Ibérica do século XVI. Os estudiosos da viola no Brasil já destacam a coexistência de vários tipos de violas no país e essa diversidade já vem de sua gênese, nos vários tipos de violas portuguesas, conservando todavia, o braço trastejado, as cinco ordens de cordas e a caixa acústica em formato de oito. Enquanto um descendente das *vihuelas*, a guitarra hispânica - também chamada de guitarra clássica, viola francesa, viola de fado ou violão - se estendeu para vários países ocidentais, as violas ficaram nas fronteiras portuguesas.

Como isso era num período em que estas eram vastas devido ao império colonial - tema do segundo capítulo, isso garantiu sua difusão para além do continente europeu. O século XVIII, quando houve a consolidação da música de orquestra na Europa Ocidental, teve em Portugal um processo de duas mãos. O país deixou de ser um exportador de suas culturas, tanto as musicalidades, manifestações, práticas de devoção e cultura material, e, aparentemente, passou à condição de importador deles. Nesse período, Portugal recebeu tanto as influências internas no império, como os lundus e modinhas do músico brasileiro negro Domingos Caldas Barbosa, e externas, trazidas por músicos italianos, franceses, ingleses e alemães que tocavam nas cortes e nas ruas da cidade. Houve uma lenta substituição da viola pelo cistro, a guitarra inglesa, que sofreu modificações e se transformou na guitarra portuguesa - com variações como o cistre português, a guitarra de Lisboa, a guitarra de cravelhas, a guitarra do Porto e a guitarra de Coimbra. No século seguinte, o produto transcultural disso foi o fado, uma música portuguesa que tem origens nas culturas locais, na modinha brasileira, nas influências da música continental europeia, executada com um instrumento de origem inglesa.

O terceiro capítulo trata do desenvolvimento da viola no Brasil. Adotada para a catequese indígena pelos jesuítas, as violas de mão passam a acompanhar basicamente todas as atividades sociais da vida colonial brasileira, as folias, reisados, autos de natal, missas, bailes e batuques. Sardinha se dedica mais a atestar a presença do instrumento na vida colonial e sua marcante presença como suporte

de práticas culturais as mais diversas e chega a destacar algumas diferentes violas brasileiras, a viola de samba, chamada machete, como na Madeira, além da viola caipira. Ele também destaca que uma afinação usada no centro-sul brasileiro é chamada de madeirense e que a afinação rio abaixo usada na viola caipira tem origem na ilha da Madeira. Um destaque dado aqui é que no século XIX houve um processo semelhante ao de Portugal, de adoção de um instrumento novo, no caso o violão, chamado de guitarra francesa com a chegada da corte no Rio de Janeiro em 1808, ficando a viola restrita, ao longo do século seguinte, aos ambientes rurais. O Brasil teve a vantagem de ter um meio rural continental, o que contribuiu, talvez, para sua conservação, base para um avivamento da viola caipira (CORRÊA, 2014) anterior a Portugal, ao qual, aparentemente, serve de referência. Todavia, Sardinha não indica, como os estudiosos brasileiros fazem (NOBRE, 2008; EXDELL, 2017; VILELA, 2013), que houve um processo de ruralização das violas. O Brasil também tem a vantagem, em relação a Portugal, de muito mais cedo ter possuído um gênero de música com grande apelo de público nas rádios e indústria fonográfica, a música sertaneja, depois chamada de música caipira, na qual um dos principais símbolos eram a viola e o violeiro (ALONSO, 2011).

No quarto capítulo Sardinha trata da indústria da violaria. O violeiro - como em Portugal continental e na Madeira se chamam o construtor de violas, quem o executa é chamado violista - aparece em documentos do século XV como membro de corporações de oficiais mecânicos. O autor cita mais alguns documentos sobre a transformação da manufatura da violaria e apresenta um quadro com o processo detalhado da construção de violas. Sardinha não fornece informações sobre construção industrial em série, mas a leitura parece indicar que a construção das violas é realizada ainda em pequena escala e de forma artesanal, dado o caráter regional de cada tipo de instrumento.

O quinto capítulo apresenta os testamentos e espólios - no Brasil mais usualmente chamados de inventários *post mortem* - como fonte histórica que atesta a presença de vários tipos de violas em todos os grupos sociais, dos pobres aos ricos, possivelmente indicando diferentes tamanhos e tipos de violas para além daqueles definidos atualmente. Ele é importante para mostrar que a viola de arame era um instrumento usado tanto em classes populares, já que constam instrumentos de custo bastante reduzido, quanto nas classes superiores, onde aparecem violas

avaliadas em preços maiores. O historiador Erivaldo Fagundes Neves confirma essa característica da música brasileira ser transclassista, não havendo no Brasil durante o século XVIII o desenvolvimento da música erudita aristocrática, mas ocorrendo na colônia portuguesa a música sacra do cantochão e o batuque que envolvia africanos, mestiços e brancos da terra em festas populares (NEVES, 2019). Os inventários, entretanto, representam mais a presença da viola em grupos relativamente privilegiados que deixavam bens o suficiente para serem avaliados com a morte de seu possuidor, o que não era a realidade da maioria. Essa raridade de fontes reforça o seu valor histórico para a história do instrumento.

O sexto capítulo trata dos cordofones tradicionais da ilha da Madeira, citando vários viajantes - entre eles William Combe, Thomas Edward Bowdich, Andrew Picken e Ellen M. Taylor - e outros documentos históricos e iconográficos que atestam a presença da viola nos séculos XVIII e início do XIX. Eles atestam a presença de vários tipos de violas de mão e a grande musicalidade de todos os estratos sociais na ilha da Madeira, bem como a importância dos instrumentos e de seus executores nas várias atividades sociais, sendo citada até mesmo a formação de dinastias de tocadores. O autor destaca a importância da iconografia para o estudo histórico da música, mas destaca o rigor que se deve ter ao analisar a organologia dos instrumentos, visto que os autores das ilustrações podiam ser leigos em música e ignorarem vários aspectos da realidade local. Na Madeira existem a viola de arame, de cinco ordens duplas, o machete ou braguinha, de quatro ordens simples de cordas e a rajão, com cinco ordens simples.

O sétimo capítulo é dedicado à chegada da guitarra inglesa, a partir do final do século XVIII, e à sua adaptação para a música popular e burguesa em Portugal no século XIX, ocorrendo uma adoção e adaptação da mesma que resultou em cinco tipos de guitarras portuguesas. O capítulo também trata das violas de arame do continente, a viola amarantina, a viola toeira, a viola braguesa, a viola campaniça e a viola beiroa; e das violas de Madeira e Açores, a viola de arame de 9 cordas da Madeira, a viola da terra de 12 cordas de São Miguel, Açores, e as violas da terceira de 15 cordas e 18 cordas, de Terceira, Açores.

O oitavo capítulo entra em mais detalhes da variedade na organologia dos instrumentos que o autor chama de lusofonia atlântica. A viola amarantina do Douro Litoral, Baixo Tâmega, aparecendo em Guimarães, Santo Tirso e Resende, com

dois corações no tampo como boca do instrumento. Ela possui 5 ordens de cordas duplas. A viola toeira aparece no Centro Litoral e nas Terras do Mondego, a grande região de Coimbra, e a ela foi dedicada o método de estudo de Manoel Paixão Ribeiro em 1789, considerado o primeiro para o estudo da viola. A viola beiroa está presente no leste do distrito de Castelo Branco e se caracteriza por ter, além das cinco ordens em pares, duas cordas agudas em cravelhal suplementar junto do bojo da viola, chamadas de cantadeiras ou requintas - similar à viola de fandango do litoral sul do Brasil que apresenta, algumas vezes, uma corda no cravelhal suplementar (CORRÊA, 2014). A viola campaniça ou alentejana vai do litoral à Espanha no sul do país e possui 5 ordens de cordas, dedilhadas apenas pelo polegar, sendo que as duas mais graves são tocadas soltas. A viola de arame micaelense ou viola da terra de São Miguel dos Açores teve grande importância na vida cultural dos Açores. A boca costuma ter o formato de dois corações - que envolvem narrativas sobre sua origem - e possui 5 ordens de cordas onde as duas mais graves são triplas e as demais são duplas. A viola de arame terceirense, viola da terra aparece apenas na Ilha Terceira, surgida no século XIX. Além das cinco ordens, há uma ordem de três cordas, sendo as três ordens mais agudas duplas e as três ordens mais graves são simples e afinadas em oitava.

O autor fala da viola caipira no Brasil, que segundo ele tem muitas afinações que variam de região para região e muitas denominações. Ele não avança na caracterização do instrumento que no Brasil apresentou uma variedade maior do que as violas portuguesas, adaptando seu formato a materiais locais, como a viola de cocho mato-grossense ou a viola de buriti do Jalapão (BONILLA, 2019; ANDRADE, 1981; CÔRREA, BORGES, 2010) ou conservando mais ou menos aspectos das violas ibéricas, como a viola de fandango do litoral sul. A viola caipira do centro-sul tem a peculiaridade que ter incorporado técnicas de fabricação do violão devido à sua produção industrial a partir de meados do século XX. Ele destaca a importância da viola no Brasil e as modificações que ela sofreu no uso e nas práticas devido às transculturações promovidas no seu uso por indígenas e africanos.

O nono capítulo trata da etnomusicologia e dos diversos gêneros tradicionais de música em Portugal que pedem acompanhamento com viola. Na conclusão, além de tratar de algumas expressões sobre viola que são indícios de sua presença na vida cultural do Atlântico lusófono, como "vai fazer tanta falta como

uma viola num enterro” ou a conhecida por aqui “meter a viola no saco”. Sardinha trata de defender que a viola seja reconhecida como bem imaterial pela UNESCO, algo que já acontece com o fado. Para Sardinha, é fundamental a transformação das violas de arame portuguesas em bem imaterial para destacar sua importância e a necessidade de políticas de salvaguarda da produção do instrumento, ensino-aprendizagem e conservação/difusão das práticas que são relacionadas ao instrumento.

O livro de Sardinha possui um grande valor em si, já que é sintético e oferece um panorama amplo e informativo sobre a variedade do instrumento. O leitor sairá bem fornecido de informações históricas, etnológicas, iconográficas, organológicas e culturais sobre a história das violas de arame. Percebe-se que o instrumento possui em Portugal e na Madeira um processo bastante distinto do Brasil, onde ele se transformou em símbolo nacional, ainda que rural e por muito tempo essa valorização se dava mais em termos simbólicos do que práticos - muitas canções fazem em suas letras referência à viola sem a possuir, no entanto, nos arranjos das gravações. Todavia, fica evidente no texto de Sardinha, que menciona a existência de outros tipos de viola no Brasil para além da caipira, a desigualdade com a qual essa valorização se dá aqui.

A proposta de Sardinha é de valorização das violas de arame portuguesas como bem imaterial e cultural da humanidade como base de uma tática de recuperação e retomada do instrumento e de práticas relacionadas a ele, bem como uma renovação de seu uso. O leitor brasileiro interessado em violas, cultura rural e música não deixa de perceber que por aqui o processo é bastante distinto e curiosamente paradoxal. O fato de a música caipira ter se transformado em um dos principais gêneros comerciais do país, especialmente nas rádios e na indústria fonográfica, com altos e baixos ao longo do século XX, contribuiu para a sua difusão no Brasil de modo distinto do de Portugal. Ao mesmo tempo, sua difusão proporcionou uma homogeneização do tipo de viola utilizado. Explicamos:

O Brasil tem uma diversidade de violas tão grande quanto a portuguesa, mas a viola caipira associada ao conjunto de gêneros da música caipira do Centro-sul terminou por se transformar numa espécie de viola hegemônica, devido à sua transformação em produto industrial. Produzidas por várias marcas, na escala de milhares, várias delas importadas de fábricas da Ásia, elas adotaram um padrão que

incorporou várias soluções da lutheria do violão. Pela amplitude industrial de sua produção, ela terminou por substituir outras violas, já que elas, as violas caipiras ou paulistas - como são chamadas no Recôncavo baiano, por exemplo -, podiam oferecer custo baixo em comparação com outros tipos de violas artesanais. Essa produção industrial causou mesmo a substituição de outros tipos de viola e foi incorporada na tradição, como atesta o caso da chamada viola dinâmica, fabricada pela empresa paulista Del Vecchio, preferencialmente usada por cantadores repentistas. Quando não a usam, eles costumam adaptar a viola caipira alterando a estrutura de ordem de cordas adequada para a afinação das toadas.

No caso da Bahia, a viola caipira foi bastante usada na substituição da viola machete, também chamada de três quartos ou regra e meia, antes produzida por luthiers e pelos próprios violeiros, enquanto alguns grupos de samba e ternos de reis a substituíram por cavaquinhos e violões. Em um estudo de caso sobre violeiros do samba na Chapada Diamantina setentrional, Charles Exdell acompanhou um violeiro, Marcolino, guia de um reisado que utilizava, quando da pesquisa, apenas instrumentos industriais, mas conservava, em casa, uma viola três quartos de fabricação artesanal pelo luthier João Primo, de Morro do Chapéu, além de pandeiros e caixas construídos localmente (EXDELL, 2017). Isso ocorreu também nos vários grupos de sambadores e sambadoras do Recôncavo, onde a viola machete foi substituída pela viola caipira, pelo violão e pelo cavaquinho, embora alguns grupos a conservassem por que ela garantia a autenticidade do samba de roda (NOBRE, 2008; SANDRONI, 2017). O caso do Recôncavo constituiu uma exceção porque desde que o samba de roda das comunidades negras do Recôncavo foi declarado bem imaterial da humanidade pela UNESCO, o IPHAN e os sambadores realizaram iniciativas através de oficinas com o objetivo de retomar a fabricação, aprendizagem e uso da viola machete no samba (DÖRING, 2016; GRAEFF, 2015; NOBRE: 2008). O estudo que embasou a transformação do samba chula em patrimônio da humanidade localizou menos de dez violas nos grupos de samba do Recôncavo e nenhum luthier, mas um dos efeitos da patrimonialização foi a retomada da sua fabricação artesanal por pelo menos dois luthiers do Recôncavo e outros de outras localidades. Entretanto, o custo de um instrumento artesanal ainda faz com que sambadores tenham preferência por violas caipiras industriais, cavaquinhos ou violões, mais acessíveis no preço de aquisição e com mais materiais

didáticos disponíveis na internet (NOBRE, 2008). A revitalização da viola machete ainda não garantiu um uso amplo, embora tenha crescido o interesse de músicos, de dentro e de fora dos grupos de samba, pelo instrumento.

Outras três violas brasileiras, a viola de buriti do Jalapão, a viola de cocho do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e a viola de fandango do litoral sul, permanecem restritas regionalmente e são fabricadas por poucos luthiers. A viola de cocho de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul tem a vantagem de ter sido registrada em 2004 no livro dos saberes do patrimônio imaterial brasileiro (IPHAN, 2009), além de ser divulgada em seu potencial solista pelo violeiro Roberto Corrêa. Elas se encontram numa situação possivelmente mais próxima das violas de arame portuguesas, fortemente identificadas com uma região e suas práticas culturais. Esse processo de revitalização e recuperação das violas regionais como signos da identidade local e suportes de novas práticas artísticas, sociais e identitárias também é atestado nos Açores (NASCIMENTO, 2012).

O livro *Violas de arame*, de Vítor Sardinha, oferece uma excelente introdução para estudos sobre a história das violas de arame em Portugal continental e na Madeira. No Brasil, os poucos trabalhos sobre viola se restringem às fronteiras nacionais e o texto apresentado indica a riqueza de possíveis estudos comparativos, sejam etnomusicológicos, organológicos, musicológicos entre outros. Embora o livro fale da difusão das violas no Atlântico lusófono, não há menção às violas de Cabo Verde ou do continente africano, o que sem dúvida também abre imensas possibilidades de estudo, já iniciadas no Brasil quando se compara a música africana com a música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutoramento em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.
- ANDRADE, Julieta de. *Cocho mato-grossense, um alaúde brasileiro*. São Paulo: Livramento, 1981.
- BONILLA, Marcus Facchin. *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. Tese (Doutoramento em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.
- CORRÊA, Antenor Ferreira; BORGES, Clóvis. Viola de cocho: da tradição pantaneira a patrimônio imaterial brasileiro, *DAPesquisa*, Florianópolis, volume 5, número 7, p. 333-345, 2010.

CORRÊA, Roberto N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte (o avivamento no Brasil)*. Brasília: Viola Corrêa, 2019.

EXDELL, Charles. *Violeiros de Samba: Retratos do samba de roda no sertão baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o Samba antigo do Recôncavo baiano*. Salvador: Editora Pinaúna, 2016.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO BRASILEIRO. *Modo de fazer viola-de-cocho* - Dossiê IPHAN 8. Brasília: IPHAN, 2009.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da Roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

NASCIMENTO, José Wellington do. *Viola da terra, património e identidade açoriana*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade dos Açores. Ponta Delgada, 2012.

NOBRE, Cássio. *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

NEVES, Erivaldo Fagundes. *Formação social do Brasil*. Etnia, cultura e poder. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

SANDRONI, Carlos (coord). *Samba de roda do Recôncavo baiano* - Dossiê 4. Brasília: IPHAN, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Música caipira e enraizamento. São Paulo: EDUSP, 2013.

FLÁVIO DANTAS MARTINS Possui graduação em Licenciatura em História (2008) e mestrado em História (2012) pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Foi professor do Instituto Federal do Sertão Pernambucano e do Instituto de Ciências Ambientais e Desenvolvimento Sustentável da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professor do Centro das Humanidades da Universidade Federal do Oeste da Bahia.