

Música e Cultura

VOLUME 2
2007

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Vol. 2
2007

Editado por:

Hugo Leonardo Ribeiro
Vanildo Mousinho
Luis Ricardo Queiroz

SUMÁRIO

Carta dos editores	4
<i>Entrevistas:</i>	
Entrevista com Samuel Araújo	
Marcus Wolff	5
<i>Artigos:</i>	
O Destino de Jovenita	
Carlos Sandroni	14
Folclore Versus Parafolclore	
Hugo L. Ribeiro	19
Uma teoria de Competência Musical	
Gino Stefani	28
<i>Resenha:</i>	
AMJËKIN, produtor. Música dos povos Timbira	
Carlos Sandroni	47
CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas.	
Vozes do povo: a folclorização em Portugal. Oeiras, Portugal:	
Celta Editora, 2003.	
José Carlos Teixeira Jr.....	50

Carta dos Editores

Hugo Leonardo Ribeiro
Vanildo Mousinho
Luis Ricardo Queiroz

Não é novidade o fato que, no Brasil, periódicos *on-line* ainda não gozam do mesmo prestígio que as publicações impressas. Mas, aos poucos estamos conquistando nosso espaço, mostrando a viabilidade e importância acadêmica desse meio de comunicação. A principal vantagem dos periódicos *on-line* é a facilidade de acesso ao conteúdo a qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo. Basta ter uma conexão à internet. Quantas vezes não ficamos à mercê de fotocópias velhas e rasuradas de artigos importantes por não termos acesso à publicação impressa original? Dessa forma, qualquer integrante do Maracatu Estrela Brilhante (ambos) ou das Taieiras de Sergipe podem ler o que pesquisadores escreveram sobre suas práticas, e ter uma outra visão sobre seus comportamentos. E graças à Martha Ulhôa, agora temos acesso ao precioso artigo de Gino Stefani, cujas publicações anteriores (num livro italiano e num periódico americano) tornava-o quase inacessível para grande parte do público alvo brasileiro, seja pela língua escrita (italiano ou inglês), seja pela não disponibilidade dessas publicações nas bibliotecas brasileiras.

Isto nos leva a outro assunto, referente às publicações de cunho etnomusicológico em língua pátria. Se pretendemos crescer enquanto área acadêmica, nós, etnomusicólogos, devemos expandir nosso público leitor, despertando interesse em pessoas que não sejam da área específica, seja escrevendo mais textos introdutórios à disciplina, que possam ser utilizados em nível de graduação, ou traduzindo e disponibilizando artigos ou livros importantes para a área, tais como o *How Musical is Man*, de John Blacking, ou o *The Study of Ethnomusicology*, de Bruno Nettl. Alguns passos nessa direção já foram dados, mas o caminho ainda é longo.

Um passo de cada vez. A cada passo uma nova experiência e, portanto, um novo conhecimento adquirido. Esse foi o caminho percorrido nesses dois números dessa revista. E valeu a pena. Agora é hora de passarmos a bola adiante. A partir do terceiro número, a revista estará sob responsabilidade da diretoria da ABET, possibilitando uma mudança constante dos editores da revista, o que acreditamos ser saudável para a continuidade da mesma. Que os novos editores, Deise Lucy Montardo e o Reginaldo Gil Braga, tragam um novo fôlego, modificando o que for necessário, melhorando o que houver para melhorar.

Nós agradecemos a todos aqueles que confiaram em nossa idéia e nos apoiaram na criação da *Música & Cultura*, principalmente à Kilza Setti e Martha Ulhôa, cujas palavras de apoio e incentivo nos momentos mais difíceis foram essenciais.

Obrigado.

Os editores

Entrevista com Samuel Araújo

Marcus Wolff¹



Marcus Wolff - Acredito que os leitores da Música e Cultura estejam interessados em saber um pouco mais sobre sua trajetória, especialmente sobre sua formação nos EUA, na Universidade de Illinois, onde vc fez o mestrado e o doutorado sob a orientação de Bruno Nettel. Pode nos falar um pouco sobre esses anos de formação?

Samuel Araújo - Bom, eu já era docente da Universidade da Paraíba, trabalhando no Núcleo de Documentação da Cultura Popular (NUPPO) e ao mesmo tempo como docente do Depto. de Artes, quando surgiu a idéia de fazer o mestrado e doutorado nos EUA. Antes ir para a Paraíba, já havia feito contato com o compositor Guerra-Peixe, que foi meu professor de composição no Rio de Janeiro em cursos livres. Ele havia acumulado uma experiência de pesquisa desde os anos 50 sobre a música na cultura popular e nas tradições orais brasileiras e de certa maneira isso tinha me motivado a ir para a Paraíba. Lá eu pude, de certo modo, exercer atividades de ensino, pesquisa e extensão, junto, principalmente, ao NUPPO e ao Quinteto Itacoatiara, que foi um grupo de pesquisa e criação concebido por Ariano Suassuna, mais ou menos nos moldes do Quinteto Armorial e que tinha como sede o campus da UFPB em João Pessoa. Então, durante pelo menos 5 anos nós desenvolvemos atividades intensas de viagens ao interior e pesquisas da música em tradição oral, principalmente registro e análise, e ao final desses 5 anos surgiu como questão natural o que fazer a partir daí. Havia nessa época um programa especial de bolsa da CAPES, o CAPES-Fulbright, para a área de artes, (que recentemente foi reimplantado) e nessa época estava aberto à realização de mestrado, em função da carência de quadros docentes nas áreas de artes. Eu me candidatei a uma dessas bolsas e fui estudar, então com o Bruno Nettel em Illinois. Lá fiquei inicialmente por 2 anos, e depois, como já estava no curso dos eventos e

¹ Marcus Straubel Wolff é bacharel em piano pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), bacharel e licenciado em história na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem mestrado em História Social da Cultura na PUC/RJ, e doutorado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. José Luiz Martinez. Atualmente é pesquisador da UFRJ.

atividades da pós-graduação, resolvi completar o doutorado. Dessa forma, acabei ficando cerca de 6 anos nos EUA e lá concluí mestrado e doutorado. O mestrado sob a orientação de David Stigberg, não ainda com o Bruno Nettle, e o doutorado com o Nettle.

Marcus Wolff - Como foi sua relação com os orientadores? Como eles receberam um aluno brasileiro interessado em estudar inicialmente as tradições brasileiras, a chamada “música brega” e depois como foi estudar a historiografia produzida sobre o samba carioca?

Samuel Araújo - Uma das coisas interessantes desse programa em Illinois é que, embora eles ainda mantivessem a tradição de estudos de área, que é tão marcante dentro da história da antropologia e da etnomusicologia, com especialistas em regiões como o Sudeste e Sul Asiático ou América Latina—essa era a ênfase do programa—havia também um certo destaque a alguns temas, dentre eles o das músicas urbanas, que num certo momento da disciplina foram olhadas com desconfiança pela área acadêmica como músicas conspurcadas por interesses comerciais etc. Mas o David Stigberg, meu orientador de mestrado, foi aluno do Nettle, que havia publicado já na década de 70 um estudo pioneiro, uma coletânea chamada “Eight Urban Musical Cultures”, que é um de seus clássicos, inclusive incorporando a colaboração de alunos (que é algo muito interessante na produção de Nettle, esses trabalhos coletivos com alunos e ex-alunos). Então o Stigberg foi o meu primeiro orientador. Ele é um etnomusicólogo especializado em temas urbanos e trabalhava com América Latina – sua tese de doutorado havia sido feita no México com músicos profissionais. Essa foi minha primeira experiência lá e o meu tema era aparentemente inusitado, já que abordava uma música estigmatizada como “má música” e músicos que faziam muito dinheiro... (risos). Isso não era sequer um tema clássico da etnomusicologia urbana, que era vista assim como uma defesa de músicas urbanas porta-vozes de mudanças sociais. Mas o brega não era obviamente visto dessa maneira. Recentemente foi até produzida uma tese em defesa do “brega” como porta-voz de mudança social, o trabalho do historiador brasileiro Paulo Sérgio de Araújo, um livro publicado em 2002, intitulado “Eu não sou cachorro não”, que provocou bastante furor. Mas nessa época – eu estou falando de 1986-87, era um tema inusitado. Então foi para mim uma surpresa a boa acolhida. Não foi uma pesquisa muito fácil porque não havia muita bibliografia. Acho que, no banco de teses da CAPES, deve ser o primeiro trabalho acadêmico em qualquer área sobre esse tema, o “brega”. Após a defesa, foi imediatamente publicada uma versão compacta na revista Latino-Americana de Música da Universidade do Texas, pelo Gerard Behague. Depois mudei um pouco o foco, pois ocorreram mudanças no quadro da Universidade de Illinois. O Stigberg saiu, deixando inclusive da área acadêmica por uma carreira na área de analista de informática, e chegou o Thomas Turino, que trouxe uma grande modificação no quadro institucional e acadêmico da universidade pois ele trouxe temas que careciam maior destaque na literatura etnomusicológica como o do poder, a própria tematização da cultura como instância de luta, então isso me permitiu mudar um pouco o foco.

Marcus Wolff - Isso era mesmo algo que ia perguntar a você como era essa interlocução com os professores e colegas na Universidade de Illinois?

Samuel Araújo - Não posso me queixar. No mestrado tinha boa interlocução com o Stigberg, e ele também abriu frentes excelentes na área de antropologia urbana, tematização da questão da urbanização, da indústria cultural, etc. E o Nettle sempre foi

uma figura absolutamente aberta e disponível, além de “cuidar” do programa de etnomusicologia como um todo. É um grande orgulho dele, e a meu ver justificado, ter de certo modo capitaneado esses estudos durante tanto tempo lá. E pouco a pouco esses diálogos foram se expandindo também para fora da Escola de Música e tive a oportunidade de travar contato com Lawrence Grossberg, que é um estudioso de rock egresso e fortemente ligado àquele grupo de Birmingham dos “cultural studies” – ele foi aluno de Stuart Hall e teve oportunidade de trazê-lo algumas vezes ao campus. Essa coisa começou a se expandir do campo da musicologia, onde eu tinha alguns interlocutores interessantes, para outros programas da mesma universidade. E pouco a pouco comecei a travar contato, por via dos encontros da Sociedade de Etnomusicologia norte-americana, com outros pesquisadores de outras escolas, de pontos mais distantes, e assim essa experiência, acho, foi bem enriquecedora.

Marcus Wolff - Sua tese e dissertação de mestrado foram publicadas e traduzidas para o português?

Samuel Araújo - Esses trabalhos não estão traduzidos ainda. Algumas partes da tese de mestrado estão em artigos que publiquei, por exemplo, na Revista Opus da ANPPOM. Lá estão algumas idéias sobre brega e temas próximos. Sobre o samba, a mesma coisa. E a tese de doutorado (lá eles invertem e chamam de dissertação o trabalho de doutorado), uma boa parte já está traduzida por mim, mas a tradução não está completa e eu espero publicá-la em breve. Esse é um lado complicado dessa coisa no exterior: se vc escreve diretamente em outra língua, que foi o caso, fica depois complicado trazer o conteúdo para cá. Mas elas estão disponíveis em pós-graduações, aqui na UFRJ, na de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, entre outras.

Marcus Wolff - Talvez você tenha encontrado resistência à publicação quando você retornou ao Brasil. Isso aconteceu? Houve alguma resistência à divulgação do seu trabalho?

Samuel Araújo - Na verdade essa não é uma questão minha, é geral. Não é muito fácil publicar. A própria editora da UFRJ, tem uma seqüência de trabalhos já aprovados para publicação e que nunca foram publicados.

Marcus Wolff - Comparando a situação dos estudos (etno)musicológicos no Brasil com o que ocorre nos EUA, como você vê o fato de até hoje não existir aqui nem uma graduação em musicologia e nem muito menos em etnomusicologia?

Samuel Araújo - Nos Estados Unidos isso também não acontece. O que há lá é uma disseminação de conhecimentos musicológicos na graduação através do trabalho de professores que são também pesquisadores. Não há graduação em etnomusicologia. A não ser que tenha mudado alguma coisa antontem (risos). Mas a atuação dos professores da pós-graduação se exerce regularmente também na graduação. Isso permite que o ensino de disciplinas como história da música, músicas do mundo, tenha já um perfil de pesquisa e não apenas de transmissão de um conhecimento acabado.

Marcus Wolff - Estamos conversando no Laboratório de Etnomusicologia, que foi fundado por Luiz Heitor C. de Azevedo. Aqui descobri outro dia o imenso legado que nos foi deixado por esse fundador da etnomusicologia brasileira. Como você se sente em relação ao trabalho de Luiz Heitor, trabalhando num centro de documentação criado por ele? Haveria alguma continuidade entre as pesquisas feitas hoje aqui no Laboratório e o legado desse nosso precursor?

Samuel Araújo - Acho que sim. Mas antes eu gostaria de fazer um esclarecimento, pois nisso eu gosto de ser bastante preciso. O Luiz Heitor criou aqui, em 1943, o Centro de Pesquisas Folclóricas – era o título oficial desse núcleo de documentação, como você bem disse, criado por ele. É um centro multimídia, com fontes fonográficas, bibliográficas e fichas de análise de material. Há uma diversidade de materiais bastante grande. Há uma hemeroteca, uma coleção sistemática de clipes de jornal, etc. E isso foi iniciado por ele em 1943, dando prosseguimento às atividades dele como professor da cadeira de Folclore Nacional Musical. Esse legado foi construído por ele inicialmente e teve prosseguimento nas mãos de gerações de pesquisadores que por aqui passaram: a professora Henriqueta Braga, seguida da profa Dulce Lamas, posteriormente a professora Rosa Maria Barbosa Zamith. E, sendo já próxima a aposentadoria da professora Rosa, fiz o concurso que, salvo engano, foi o primeiro já caracterizado não para a cadeira de Folclore, mas especificamente para Etnomusicologia (acho que foi o primeiro no Brasil caracterizado assim). Então, creio haver uma continuidade sim, embora os métodos, focos, tenham se modificado bastante. E a grande continuidade está no fato de que as várias gerações, de alguma maneira, estavam interrogando a realidade mais imediata, que podemos chamar de local, mas sempre dentro de uma perspectiva de interligação dessa interrogação com a do mundo em que se estava vivendo, dentro das limitações, claro, das perspectivas de cada geração de pesquisadores. Mas acho que de uma maneira geral há, desde Luiz Heitor, uma preocupação de manter intercâmbios com entidades, grupos de pesquisa externos. Basta dizer que a iniciativa de criação do Centro aconteceu muito em função do trabalho de documentação fonográfica que ele vinha realizando com o apoio da biblioteca do Congresso dos EUA, um intercâmbio entre ele e Alan Lomax. Isso é fruto de um estágio que ele fez lá em 1941. Então, esses deslocamentos para fora e de volta ao Brasil são característicos da atividade do Centro já desde Luiz Heitor.

Marcus Wolff - O professor Manuel Veiga, na entrevista dada ao primeiro número dessa revista, nos contou um pouco da história da primeira tentativa de criação da ABET em Salvador no começo da década de 90. Por que você acha que a Associação só vingou realmente quando foi feita a reunião do ICTM na UFRJ, em 2000? Havia muita resistência por parte daqueles mais interessados na tradição musical européia?

Samuel Araújo - Não, eu acho que não. O professor Veiga sempre teve, e aliás, continua tendo, o ímpeto de realizar coisas. Isso é um fato assombroso, e eu acho que ele fomentou um dos grandes legados da etnomusicologia brasileira. A sua juventude, encarnada nesse seu ímpeto, é um desejo de realizar, ou de deixar um legado à altura dos fundadores da disciplina. Fundadores, diga-se de passagem, com nomes de peso, tais como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Guerra-Peixe, Renato Almeida, Luiz Heitor, Dulce Lamas, etc, etc... Então, esse desdobraimento (ABET) é um aspecto do

vigor que a etnomusicologia brasileira tem demonstrado nos últimos tempos, já no séc. XXI. O que houve, a grande mudança da primeira tentativa para essa, já no âmbito do congresso do ICTM, é que havia uma massa crítica bem mais sólida, programas mais estabelecidos, laboratórios já consolidados na Bahia e aqui mesmo na UFRJ, um número maior de docentes, de certa maneira já assimilados pelos quadros das universidades, um número maior de alunos também. Então o que aconteceu é que na primeira reunião nós tínhamos pouco mais de 10 pessoas. Presenças de peso, sem dúvida, como a de um Gerard Behague. Mas em 2001, nesse encontro do ICTM, nós já tínhamos mais de 50 pessoas que subscreveram a nota de fundação da ABET, que acabou sendo uma ata simbólica, curiosamente, porque carecia de uma série de dispositivos legais que não foram atendidos. Nós tivemos praticamente que refundar a ABET no ano seguinte, no I Encontro Nacional que tivemos em Recife. Mas de qualquer maneira, simbolicamente, acho que já se tinha uma idéia de que essa associação tinha condições de vingar. É algo em que acredito bastante. Essas instituições dependem mais das atividades, da mobilização dos pesquisadores, alunos de programas e das realizações concretas que essas gerações conseguem colocar em prática. Em geral, penso que, criar uma estrutura para depois o conteúdo ser construído, é algo de certa maneira improdutivo. Apostar em algo que não temos condições de prever se vai vingar. Mas essa foi a grande diferença: uma diferença de mobilização. E foi bem aproveitada, pois agora estamos com uma associação, segundo consta, com certa de 300 associados, fizemos o III Encontro lá em SP no SESC Pinheiros, com bastante sucesso. Essa é a diferença que vejo.

Marcus Wolff - A gente tem percebido que a área tem crescido bastante. Então, como você vê o futuro da etnomusicologia (antes de voltarmos a falar da ABET) e seu diálogo com as outras disciplinas humanas?

Samuel Araújo - Esse diálogo vai se expandir mais cedo ou mais tarde. Na verdade, em alguma medida, já existe. Comparando com o momento em que regressei do doutorado, acho que hoje já existe consciência generalizada, entre outros campos do conhecimento, da existência dessa área. Ainda não traduzida, como eu gostaria de ver um dia, em projetos comuns, interdisciplinares, mais estáveis, não é? Abrangentes e estáveis, mas acho que isso é uma questão de tempo também. É preciso que a disciplina se torne mais visível. Eu acho que a interdisciplinaridade é ao mesmo tempo o grande potencial da etnomusicologia e o grande perigo, porque ela pode se diluir em iniciativas mais ou menos débeis de mapeamento de fenômenos e problemas que já foram, de certa forma, cobertas no passado. Muitas vezes esse esforço interdisciplinar leva a uma compreensão de que qualquer aliança entre áreas seja uma coisa nova, quando na verdade esse histórico já existe para a área da etnomusicologia desde o séc. XIX. De colaboração interdisciplinar, então, eu diria que, se existe esse risco, cumpre a nós também, pesquisadores, a responsabilidade de divulgar esse histórico acumulado pela disciplina, divulgar textos fundamentais, autores exponenciais no Brasil e no exterior, e cada vez mais aumentar a massa crítica dentro desse campo que essencialmente deve ser, acredito, interdisciplinar. Aqui mesmo, na UFRJ, apostamos muito na interdisciplinaridade. Tentamos atrair tanto pessoas com formação na área de música, que se deixam permear já na graduação por conteúdos da antropologia ou sociologia, quanto pessoas que vêm das ciências sociais, mas com alguma vivência e formação na área de música.

Marcus Wolff - Em relação ao futuro da ABET, você acha que a associação deve buscar essa interdisciplinaridade, esse diálogo com pessoas que têm formação em outras áreas? E mesmo em relação aos trabalhos apresentados, poderiam incorporar mais as pesquisas interdisciplinares ou você acha que ainda é o momento de se estar mais dentro do próprio campo, do campo específico?

Samuel Araújo - Acredito que se possa fazer as duas coisas simultaneamente. De certa maneira, tornar mais visível, trabalhar para isso, mas não posso assegurar. Estou falando como parte de uma diretoria eleita no último encontro da ABET, com muita responsabilidade pela frente de tentar dar um passo adiante dos nossos predecessores, o que não é fácil. Nós fomos precedidos por pesquisadores do mais alto quilate à frente da Associação, mas creio que é possível sim trabalhar nessas duas frentes: da melhor formação dos núcleos de etnomusicologia já existentes nos estados, tentando contribuir com os programas no sentido de maior difusão desse legado da área de etnomusicologia, e trabalhar também no sentido da divulgação do campo em congressos como o da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais) ou o da ABA (Associação Brasileira de Antropologia). Enfim, tornar esse campo mais visível para as outras áreas de conhecimento. Isso na verdade já vem sendo feito, não é nenhuma grande novidade, mas se nós pudermos aumentar essa visibilidade, essa presença... bem, vamos trabalhar pra isso.

Marcus Wolff - Falando em aumentar a visibilidade, acho que, quando a universidade sai de seus muros, ela se torna mais visível pelas comunidades fora dela. Como você vê a melhoria da relação entre a universidade e a comunidade, e essa questão aqui na UFRJ? Como estão os projetos da UFRJ nesse campo e como a música está envolvida?

Samuel Araújo - Acho que essa é a discussão do momento. De certa maneira no Brasil ela ganhou novos contornos a partir de 2003, com a eleição de Lula. Não vou entrar aqui em considerações sobre as expectativas que se cumpriram ou não nesse mandato que se renova agora. Mas o fato é que a discussão da responsabilidade social entrou em pauta de uma maneira enorme e acho que a universidade tem procurado responder a isso. Nós aqui no Laboratório de Etnomusicologia procuramos responder imediatamente, começando um projeto em 2003 em colaboração com instâncias da sociedade civil que agora em 2007 está se ampliando. Começamos trabalhando na Maré. Hoje já estamos lá no Salgueiro, no Morro da Formiga também, sempre desenvolvendo iniciativas semelhantes, em parceria com as comunidades, ouvindo seus anseios, desejos, e as formas de colaboração por elas desejadas. Essa é, da forma como consigo enxergar, uma preocupação do campo acadêmico hoje no mundo inteiro. Se aqui no Brasil as coisas foram aceleradas pela eleição de um presidente operário, no resto do mundo as coisas foram aceleradas pelo 11 de setembro e eu vejo, por exemplo, um número da revista *Current Anthropology* ser dedicado inteiramente à pesquisa do tipo colaborativo e o impacto público da antropologia. Vejo isso como um sinal de que está se buscando formas novas de integração entre a produção de conhecimento a partir dos núcleos universitários, e o conhecimento que continua sendo produzido também extra-muros e que, por vezes, como nesse evento dramático do 11 de setembro, desafia contundentemente os cânones de pensamento tradicionais tidos como acadêmicos, forçando que se rompa com essas barreiras aí, invisíveis mas inexpugnáveis, entre as instituições acadêmicas e a sociedade como um todo.

Marcus Wolff - Já que estamos falando das parcerias entre a universidade e as comunidades, gostaria de lembrar que o artigo “Violência e Conflito como conceitos da Etnomusicologia atual: notas sobre a experiência em pesquisa dialógica no RJ” foi publicado na conceituada *Ethnomusicology* no ano passado. Sabemos que esse texto foi escrito a várias mãos por você e vários participantes da pesquisa que está sendo feita na comunidade da Maré. A publicação demonstra um reconhecimento em nível internacional de um novo tipo de etnomusicologia que está sendo praticada junto com os consultores, que já não são mais apenas objeto da prática acadêmica. Você poderia falar mais sobre essa etnomusicologia participativa e como ela está sendo desenvolvida no projeto em andamento?

Samuel Araújo - Esse trabalho, do qual me orgulho muito, se não me engano é o primeiro artigo coletivo, assinado por mais de um pesquisador, na história desse periódico, que é um dos mais tradicionais em nossa área. E ele é um marco não apenas por isso, mas pelo fato de que co-assinam este artigo estudantes de graduação aqui da UFRJ, também moradores da Maré e estudantes secundaristas – um grupo grande, pelo menos uns 12 estudantes secundaristas. E então, que tipo de trabalho é esse? Seria apenas um trabalho que se poderia chamar de “position paper” na literatura acadêmica, que é um trabalho que não necessariamente seria enquadrado como trabalho de pesquisa mas como uma afirmativa, uma tomada de posição política? Não, ele é um trabalho de pesquisa feito em colaboração entre um laboratório acadêmico e uma organização não-governamental, que selecionou 20 alunos de escolas de 2º grau para participar dessa experiência. E nós, por outro lado, selecionamos inicialmente pelo menos 4 alunos da universidade que residissem na Maré, para fazer um trabalho que nem sabíamos exatamente qual seria inicialmente, dentro de uma perspectiva bem paulo-freireana, de ação e pensamento sobre as práticas musicais da Maré, com a finalidade de construir ao final um banco de dados que mapeasse formas diferentes de se pensar e fazer música lá dentro da comunidade. Essa foi uma das experiências mais gratificantes dentro da minha trajetória. Eu já tinha tido uma experiência anterior com Paulo Freire, num aspecto mais pedagógico-musical, ainda lá na Paraíba, mas esse era um grande desafio: abrir perspectivas de pesquisa propriamente, que não fossem pesquisas escolares, num sentido mais tradicional de se mapear um conhecimento construído por pesquisadores de fato, mas sim pesquisar aspectos inusitados da realidade. E esse trabalho foi feito também com a colaboração de alguns alunos daqui da pós graduação, como Vincenzo Cambria, ex- aluno e já mestre na época (final de 2003, em etnomusicologia), Virgínia Barbosa (então mestranda) e o Eduardo Duque (que havia concluído a licenciatura, é morador da Maré também e hoje cursa o mestrado) e o Yahn Wagner (que entrou no apoio técnico a essa iniciativa). Assim começamos a montar um laboratório na Maré – uma espécie de espelho do Laboratório de Etnomusicologia lá – com computadores, acervo, base de dados, biblioteca. Isso foi apoiado pelo CNPq inicialmente, depois a FAPERJ entrou com aportes, e hoje em dia o CENPES (Centro de Pesquisas da Petrobrás) dá apoio, assim como a Escola de Música, a UFRJ. Enfim, nós conseguimos construir uma rede de apoio que permite que nós vislumbremos um futuro de colaboração durante muito tempo, uma certa auto-sustentabilidade dessa experiência. O texto, então, foi construído, não demagogicamente “escreva aí qualquer coisa e depois eu reescreverei”. Não! Ele foi escrito já depois de um grande amadurecimento por parte desse grupo com relação ao que seria uma pesquisa de fato: você definir questões e ir atrás de referências para responder. E cada um no seu grau de maturidade, com relação à pesquisa musical, mas de modo que o texto final fosse realmente uma colcha de retalhos significativa, que tinha como idéia central um tema bastante claro, que foi construído pelo próprio grupo ao longo desse anos todos. Então, desde o início da

experiência, quando começou a se delinear mais ou menos o que seria a pesquisa em si, foi destacado que essa pesquisa deveria ter temas. E um dos temas destacado foi exatamente a violência, que é um tema que atinge diretamente a população da Maré no seu dia-a-dia, e como a música estaria relacionada, se é que estaria relacionada, ao tema da violência. Da violência criminal, da violência do Estado, da violência interpessoal, do dia a dia. Então, esse foi um tema que, de 2004 até o final de 2005 (quando começou a ser gestado o texto) esteve presente pelo menos duas vezes por semana em reuniões de 1h e 30min cada uma, e então foi sendo debatido, foram sendo trazidos para a biblioteca do projeto textos de autores como Alba Zaluar, Hermano Vianna, Michel Misse e vários outros. Alguns autores estrangeiros também, como Pierre Bourdieu com o tema da violência simbólica, ou o Lóic Wacquant, ex-aluno do Bourdieu, com sua tematização do gueto, essa visão de que os guetos urbanos estão mais isolados pelo estigma e pela violência que pela falta de laços com as estruturas formais da sociedade. Nós podemos esperar que tudo isso, filtrado a partir da música, motive muito mais um jovem a se engajar em pensar criticamente do que quando levado a refletir diretamente, sem intermediações, sobre temas como AIDS, gravidez infantil e outros temas levantados por outros projetos sociais. Então, acho que isso foi um modelo que foi reconhecido pela Ethnomusicology dentro dos processos normais de submissão de trabalhos, passou pelo crivo de pareceristas, que deram pareceres extremamente positivos e contribuições para a melhoria do trabalho. Então não é – eu queria ressaltar bem isso – fruto de um processo do tipo: “façam uma redação sobre música e violência, se virem!”. Não! Foi fruto de um trabalho exaustivo e eu quero agradecer e ressaltar o trabalho da equipe de colaboradores que atuaram na formação do grupo, tanto de universitários quanto de secundaristas: o Vincenzo, a Virgínia, Eduardo Duque, o Yahn Wagner, pois eles foram o esteio dessa colaboração.

Marcus Wolff - Essa experiência me dá a impressão de que a etnomusicologia tem muito a contribuir também no campo da educação. Na sua opinião, como a disciplina poderia contribuir para a renovação das práticas pedagógicas musicais no nosso país, justamente agora quando estamos voltando a discutir a importância da música, de modo obrigatório, fazendo parte do ensino nas escolas da rede pública? É possível melhorar as relações entre ensino e pesquisa?

Samuel Araújo - Eu acho que esse exemplo que acabei de comentar demonstra que sim. Ele inclusive coloca, em certos momentos, em questão se é possível dissociar o ensino da pesquisa, algo destacado por Paulo Freire destacou desde sua primeira. É claro que tento não perder de vista o fato de que em certos momentos é preciso trazer certos conteúdos que já estão formados de uma maneira um tanto quanto fechada. “Olha, esse conhecimento foi construído assim, assado”, mas sempre deixando uma porta aberta para que ele seja revirado do avesso e não seja visto como fetiche, como algo que já foi construído assim e não pode ser mudado, está cristalizado. Então, eu vejo essas duas possibilidades: por um lado uma experiência como essa que nós exercitamos há quase 4 anos mostra que há possibilidades de, em algum momento, se dissolver o que se considera comumente ensino, do que se chama em senso comum de pesquisa. E pelo contrário, o ensino pode ganhar muito no momento em que você motiva alguém a pesquisar os conteúdos que, de certa maneira, vão estar sendo tratados. Por outro lado, se em algum momento for necessário trazer alguns conteúdos fechados, já construídos por outros autores, outros pesquisadores, isso se dá de uma forma que eu julgo mais democrática, menos impositiva e menos fetichizada. Acho que é esse o termo – de

maneira que se compreenda também que aquilo foi construído pouco a pouco, que teve todo um percurso e não caiu de pára-quedas, não caiu como meteoro do céu [risos], mas foi construído também por outro mortal qualquer, como nós construímos a administração da nossa casa ou o bloco de carnaval. Aliás [risos], o envoltório sonoro dessa entrevista que está sendo produzido aqui ao lado, e é bem sugestivo [risos]. Tem um som lá fora impedindo que a gente regrida a certas respostas [risos]. Bom, é isso aí, Marcus.

Marcus Wolff - Há alguma consideração sobre algum tema que eu não tenha levantado e que você gostaria de fazer?

Samuel Araújo - Já que é uma revista voltada para um público que tem interesse ou é especializado em etnomusicologia, acredito que essa é uma área que deva realmente estar atuando de maneira integrada com as áreas já existentes, consolidadas, dentro da área de música. Há muito potencial em relação à área chamada de performance musical, ou práticas interpretativas, como se queira chamar, a ser explorado. Acho que a etnomusicologia e a antropologia fornecem ferramentas e também maneiras de pensar sobre essas práticas, que são extremamente interessantes. Isso abrange de A a Z. A gente pode estar falando tanto de práticas de tradição oral quanto da prática da música de concerto. E isso pode renovar, acredito eu, bastante essas áreas mais tradicionais. A própria composição pode ser vista a partir de um prisma mais etnográfico, a perspectiva da música na cultura, como diria o Alan Merriam. Por que? Porque isso abre campos para uma área que está hoje, de certa maneira acuada por diversos fatores. Um deles, sendo que, suas instâncias de formação acadêmica no país estão ainda muito defasadas em relação às exigências da formação da realidade contemporânea. Logo, é uma realidade multifacetada, tecnologizada. A questão da propriedade intelectual, por exemplo, coloca um ponto de interrogação diante do que vai ser o campo profissional dos nossos alunos, nossa própria, daqui pra frente. Será possível viver de música no mundo do download, da internet, etc.? Bem, há quem ache que sim. Mas essas discussões dificilmente estão sendo travadas nos currículos dos alunos. Eu já acho que isso deve estar presente. Outra questão é a da sociedade tomar a música também como um patrimônio seu, a música como um todo, e não os músicos ficarem dependendo de uma ação protetora por parte do Estado ou outra instância qualquer. Isso, se remete ao movimento dos músicos. Há uns 3 anos esse movimento vem crescendo em diferentes partes do Brasil, mas ainda tendo como norte uma noção muito, eu diria, conservadora das políticas públicas – que é outro tema ausente dos currículos de formação do 3º grau. Então, ainda se tem essa idéia de que só a excelência da música brasileira, por exemplo, bastaria para justificar o investimento público na música e na formação musical. Isso ainda é uma perspectiva muito romântica, atrelada à noções de dom. Isso requereria uma maior discussão hoje em dia e essa discussão ainda é uma coisa ausente, por incrível que pareça, nos movimentos de mobilização da classe musical no país hoje. Então acho que a etnomusicologia tem, sim, um papel a cumprir na propulsão dessas discussões mais condizentes, creio eu, com a realidade em que nós vivemos.

O DESTINO DE JOVENTINA

Carlos Sandroni¹

Joventina é uma boneca de madeira, de cor negra e cerca de 30 centímetros de altura, que hoje se encontra exposta em uma das salas do Museu do Homem do Nordeste, no Recife. Até o início dos anos 1960, ela era reverenciada pelos integrantes do Maracatu Nação Estrela Brilhante, da mesma cidade, que a portavam durante seus desfiles no Carnaval e em outras ocasiões, e tal como acontece até hoje nesses grupos populares, a consideravam como uma entidade espiritual, ou “calunga”, termo cujo sentido preciso vem desafiando a curiosidade dos pesquisadores desde Mário de Andrade, que dedicou um ensaio ao tema. (1935; retomado em ANDRADE, 1982)

Maracatus são agrupamentos de origem afro-brasileira típicos de Pernambuco, cujo desfile, que hoje acontece sobretudo por ocasião do carnaval, representa o cortejo, ao som de uma sonora orquestra de percussões, de um rei e uma rainha negros.

Os primeiros registros históricos do Maracatu Estrela Brilhante do Recife datam de *circa* 1910. Testemunhos orais relatam que o grupo foi fundado por um certo Mestre Cosmo, natural da cidade de Igarassu, que fica 60 quilômetros ao norte do Recife. Ora, na cidade de Igarassu existe outro maracatu de baque virado – na realidade, trata-se hoje do único maracatu de baque virado existente fora da cidade do Recife – que também atende pelo nome de Estrela Brilhante e possui uma calunga de nome Joventina. O Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu é mais antigo que o de Recife. Sabemos disso por documentos históricos, mas também por testemunhos orais, como o da matriarca do grupo, Dona Mariú, falecida em 2002 aos 104 anos, e que até pouco antes ainda participava dos desfiles do grupo em sua cadeira de rodas. Parece provável que a origem do Estrela Brilhante de Recife esteja ligada à mudança de Cosmo, que em sua nova cidade quis dar ao grupo que criava o mesmo nome daquele de sua cidade natal.

Tanto o Estrela Brilhante de Igarassu quanto o de Recife passaram por altos e baixos ao longo do século XX. O primeiro esteve inativo nos anos 1980 e ressurgiu no meio dos anos 1990, em parte graças ao apoio do folclorista Roberto Benjamin, que ajudou a promover uma espetacular cerimônia coroação de Dona Mariú, gravada e levada ao ar pela Rede Globo, depois da qual a Prefeitura da cidade passou a apoiar o grupo financeiramente (BENJAMIM, 2006). O segundo se dissolveu por volta de 1964, logo após a passagem pelo Recife da folclorista norte-americana Katarina Real, que fez pesquisas no grupo, reportadas em seu livro *O Folclore no Carnaval do Recife* (REAL, 1990). Quando da dissolução, a rainha do maracatu chamou Katarina Real e lhe contou que, durante uma cerimônia religiosa, uma entidade espiritual lhe ordenara que entregasse Dona Joventina aos cuidados da pesquisadora. Katarina relata a história em artigo muito posterior (1996), e diz que hesitou, mas acabou aceitando a oferta, entre

¹ Bacharel em Sociologia pela PUC/RJ (1981), com mestrado em Ciência Política (Ciência Política e Sociologia) pela Sociedade Brasileira de Instrução - SBI/IUPERJ (1987) e doutorado em Musicologie pela Université de Tours (Université François Rabelais) (1997). Atualmente é Professor adjunto da Universidade Federal de Pernambuco.

outras razões porque a ditadura militar acabava de se instalar no Brasil e o futuro de qualquer tipo de associação popular parecia-lhe incerto.

Joventina foi assim para os Estados Unidos com Katarina Real, e lá passou longos anos. Vamos deixá-la lá por um momento, para ver o que aconteceu com o Maracatu Estrela Brilhante de Recife, que nesse ínterim fazia outra espécie de viagem, e ressurgia em outros locais e em novas mãos.

Num contraste com o que acontece nas escolas de samba do Rio de Janeiro, a continuidade temporal dos maracatus do Recife não tem sido caucionada pela ligação com uma comunidade geograficamente estabelecida. No caso dos grupos cariocas, isso já fica patente em seus nomes: Estação Primeira de Mangueira, Acadêmicos do Salgueiro ou União da Ilha, as escolas de samba se definem pelo pertencimento geográfico a localidades do Rio de Janeiro. Já os nomes dos maracatus de baque virado – Leão Coroado, Elefante, Sol Nascente e outros – não fazem qualquer alusão geográfica, e de fato para seus integrantes o que define o sentido de identidade do grupo não é a continuidade geográfica. Assim, o Leão Coroado já foi nos bairros de S. José, Afogados, e agora é no de Águas Compridas; o Porto Rico, que já foi na zona norte da cidade, fica hoje no bairro do Pina, em plena zona Sul; e o Estrela Brilhante, que quando se dissolveu estava no bairro de Campo Grande, foi refeito no Alto do Pascoal, e hoje tem sede no Alto José do Pinho.

Quando os maracatus mudam de comunidade, mudam de pessoas também. O atual líder dos batuqueiros do Estrela, Mestre Valter, foi durante muitos anos colaborador de Luís de França, o legendário líder do Leão Coroado, morto em 1997. Os atuais integrantes dos maracatus do Recife regra geral não são, pelos critérios usuais – pertencimento geográfico ou étnico, relação familiar, tradição oral – portadores de heranças culturais particulares de seus grupos (pode-se argumentar, no entanto, que eles são, pelos mesmos critérios, portadores da herança cultural do maracatu de baque virado da cidade do Recife visto em seu conjunto). O que é curioso é que essa recriação permanente dos maracatus do Recife não se faz, nos meios populares, apenas pela criação de novos grupos, mas também pela transmissão a novas pessoas e a novos lugares dos mesmos nomes, que de fato significam para eles os mesmos grupos.

O que se transmite junto com estes nomes são práticas religiosas ligadas ao culto dos orixás, e em certos casos também ao culto da jurema, religião popular com fortes referências ameríndias. O caso do Estrela Brilhante é uma boa ilustração. A história deste maracatu foi estudada em detalhe por Virgínia Barbosa (2001) e Cristina Barbosa (2001), a quem devo as informações que apresento a seguir.

Após a dissolução do grupo em 1966, passaram-se alguns anos sem que houvesse Estrela Brilhante no carnaval do Recife. Mas no início dos anos 1970, a rainha do Leão Coroado, Maria Madalena, teve um desentendimento com o já mencionado Luís de França, e afastou-se deste grupo. Em busca de um novo maracatu, aliou-se a um senhor conhecido como Cabeleira, uma espécie de mediador da cultura popular, como tantos outros que existem no Recife: alguém com contatos junto a autoridades municipais e junto à Federação Carnavalesca, capaz de conseguir subvenções e contatos para apresentações. Juntos, resolveram recriar o Estrela Brilhante, confeccionando uma nova boneca Joventina, e cumprindo determinadas obrigações cerimoniais junto a casas de xangô, e em especial em relação a uma entidade espiritual do culto da jurema, Mestre Cangarussu, que é tido como o principal guia espiritual daquele maracatu.

No início dos anos 1990, o Estrela Brilhante da segunda época estava quase parando. Ao mesmo tempo, outro grupo de descontentes do Leão Coroado, entre os quais o futuro Mestre Válter, associava-se a grupo de dissidentes do Elefante, do qual fazia parte a futura rainha Marivalda, e ambos se associavam a outro mediador cultural da mesma cepa de Cabeleira, o artista plástico Lourenço Mola. Este convence o primeiro a vender-lhe os objetos do Estrela Brilhante para que ele possa reorganizar o maracatu. Entre estes objetos encontravam-se todos os troféus obtidos pelo grupo enquanto esteve sob organização de Cabeleira, o estandarte, a umbela cerimonial, roupas, coroas, instrumentos musicais e, é claro, a nova boneca de Dona Joventina.

É deste novo grupo, misturando pessoas de diferentes grupos populares sob o comando administrativo de um mediador de extração pequeno-burguesa, e com a participação de alguns percussionistas então cursando a faculdade de música, que nasce em 1993 o atual maracatu Estrela Brilhante. Este está em relação com o grupo imediatamente anterior através dos objetos que “herdou”; e em relação com o grupo fundado por Mestre Cosmo, através da calunga Joventina e da reverência a Mestre Cangarussu, além de outras entidades espirituais. Aliás, é voz corrente no grupo atual que as versões anteriores do maracatu se dissolveram porque não souberam ou não puderam reverenciar e cultuar da maneira apropriada tais entidades. Foi exatamente isto que este grupo se propôs a fazer desde então, e com êxito, a julgar por seus sucessos no carnaval do Recife e fora dele (o Estrela Brilhante foi diversas vezes vice-campeão e campeão do desfile carnavalesco competitivo de Recife desde os anos 1990; viajou para a Europa, apresentando-se inclusive na Feira Mundial de Hannover, em 2000; e lançou em 2001 seu primeiro CD). Instalados no Alto José do Pinho, região de baixa renda que aliás abriga em estreita proximidade vários grupos musicais de diversos tipos, como uma escola de samba e bandas como Devotos do Ódio e Matalanamão, Mestre Válter e a Rainha Marivalda vêm com seus colaboradores construindo desde 1993 uma das possíveis identidades para um maracatu do século XXI. Neste processo, a parceria com Lourenço Mola foi desfeita, e Marivalda passou por uma intensificação de suas relações com o xangô e a jurema, intensificação que culminou com a conclusão de seu processo de iniciação em uma casa religiosa de rito nagô, que teve lugar no mês de junho de 2001.

Nos anos 1990, Katarina Real volta ao Recife e re-encontra o carnaval da cidade, vivo e forte, com seus frevos e seus maracatus, entre eles o renovado Estrela Brilhante. Decide então que é tempo de trazer Dona Joventina de volta. Mas as pessoas e o local do Estrela Brilhante de hoje não possuem nenhuma relação “objetiva” com o Estrela Brilhante que ela conheceu; assim ela não entrega a boneca ao grupo, mas ao Museu do Homem do Nordeste. A entrega é feita numa cerimônia solene, concebida como ato de restituição de um patrimônio cultural da cidade do Recife.

Tive oportunidade de conversar, nos carnavais de 1999 e 2000, com integrantes dos maracatus Estrela Brilhante do Recife e de Igarassu sobre o destino de Joventina. Eles souberam de seu retorno ao Recife, que foi amplamente noticiado pela imprensa local. Pessoas de ambos os grupos exprimiram o sentimento de que a calunga Joventina lhes pertencia, e que sua “doação” ao Museu era totalmente ilegítima. Aliás, ouvi muitas vezes entre integrantes de maracatus do Recife a expressão “ir para o Museu” pronunciada em tom lúgubre, como um sinônimo de “ir para o limbo” ou “para o ostracismo”; o caso mais famoso é o do maracatu Elefante sob o reinado de Dona Santa, cujos tambores, calungas e vestimentas “foram para o museu” após a morte da célebre rainha, em 1961. Para as pessoas que usam a expressão neste sentido, é como se “no

museu” as coisas, mesmo ainda podendo ser vistas e eventualmente tocadas, tivessem perdido qualquer vestígio de sopro vital.

Mas, mesmo que Joventina não fosse para o museu, ou de lá pudesse sair, a questão do seu destino ainda não estaria resolvida, pois há dois maracatus Estrela Brilhante, e ambos consideram Dona Joventina como sua calunga. É preciso esclarecer que entre os maracatus de baque virado os nomes das bonecas sempre variam. Assim, as calungas do Leão Coroado são Dona Isabel e Dona Clara; as do Elefante, Dona Emília, Dom Luís e Dona Leopoldina, e assim por diante. Por isso, em princípio não podem existir duas Joventinas; mesmo que haja várias bonecas diferentes que a representem, como de fato acontece, só há uma Dona Joventina, calunga que pertence ao maracatu Estrela Brilhante, e que virtualmente é objeto de disputa entre a agremiação de Igarassu e a do Recife.

Aliás, a própria existência de dois maracatus com o mesmo nome é muito problemática para seus integrantes. Não funciona aqui a lógica que funciona, por exemplo, no futebol brasileiro, onde a existência do Botafogo de Ribeirão Preto e do Botafogo da Paraíba não desperta qualquer reticência na torcida do Botafogo do Rio de Janeiro. Ao contrário, se o grupo do Recife, que tem entre seus integrantes jovens de classe média e músicos profissionais, vem conseguindo maior destaque na mídia, incluindo turnês e gravações, isso desperta a ira do grupo de Igarassu, que se refere com o maior desprezo ao que não passaria de um bando de miseráveis usurpadores (ira possivelmente suavizada com a gravação do seu próprio CD, em 2004). Se Joventina saísse do museu, a disputa entre os dois maracatus homônimos poderia se acirrar.

É preciso levar em conta que no início do século XX, quando Cosmo veio para o Recife, a distância entre as duas cidades era de fato muito maior. Recife e Igarassu eram, em certa medida, dois mundos diferentes, e a criação de um novo Estrela Brilhante na capital não podia ocasionar qualquer rivalidade com o grupo mais antigo. Hoje em dia, ao contrário, Igarassu faz parte da Grande Recife. Boa quantidade de habitantes de lá vem trabalhar na capital, e os mesmos jornais são lidos nos dois lugares; o grupo de Igarassu tem vindo regularmente desfilar no carnaval do Centro de Recife. A coexistência dos dois maracatus homônimos provavelmente não foi prevista por Mestre Cosmo, mas sendo um dado inevitável da situação atual, é de esperar que ela não venha a ser razão de conflitos demasiado ásperos entre seus participantes.

Seja como for, e mesmo que muitas pessoas – entre as quais o autor destas linhas – sonhem às vezes com o contrário, o destino mais provável da Dona Joventina que foi doada a Katarina Real é, em companhia de Dona Emília, Dom Luís e dos demais símbolos e objetos do maracatu Elefante, continuar exposta em sua sala do Museu do Homem do Nordeste. Afinal, talvez o responsável em última instância por sua presença lá tenha sido o próprio Mestre Cangarussu, que teria ordenado sua doação a Katarina Real. Mas também é bastante provável que as novas Joventinas dos Estrelas Brilhantes de Igarassu e de Recife, assim como a nova Dona Emília e o novo Dom Luís do maracatu Elefante, e a velha Dona Isabel que ainda desfila com o maracatu Leão Coroado, escapem “de ir para o museu” e continuem desfilar por muito tempo, sob os cuidados e as reverências de novos reis e rainhas, músicos e dançarinos de maracatu.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. 1935. “A calunga dos maracatus”. *ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS - TRABALHOS APRESENTADOS AO I CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO REUNIDO NO RECIFE EM 1934*. Rio de Janeiro: Ariel.
- _____. 1982. “O maracatu”. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Pró-Memória, tomo II, p.137-54.
- BARBOSA, Cristina. 2001. *A nação maracatu Estrela Brilhante do Campo Grande (Recife)*. Monografia de Especialização em Etnomusicologia, UFPE, 2001.
- BARBOSA, Virgínia. 2001. *A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela-Alto José do Pinho, 1993-2001*. Monografia de Especialização em Etnomusicologia, UFPE, 2001.
- BENJAMIM, Roberto. 2006. Participação em mesa-redonda sobre “Patrimônio imaterial e cultura popular”. Recife, 20 de setembro de 2006. Gravação em vídeo, disponível no acervo da Associação Respeita Januário (RecIfe).
- RECIFE, Estrela Brilhante de. *CD do maracatu*. Recife: Produção independente, 2001.
- IGARASSU, Estrela Brilhante de. *CD do maracatu*. Recife: Produção independente, 2004.
- REAL, Katarina. 1990 [1967]. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Massangana.
- _____. 1996. *Dona Joventina, calunga do maracatu Estrela Brilhante*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Folclore Versus Parafolclore

Hugo Ribeiro¹

O repertório de um grupo de música tradicional tende a ser um reflexo da sociedade e contexto em que vivem. Juntamente a isso estão relacionados conceitos de criação e apropriação de novos itens musicais que, consciente ou inconscientemente, são praticados dentro dessa comunidade. Mas, se por um lado seus parâmetros e processos estão intimamente ligados ao indivíduo, em geral ao que coordena, organiza e é responsável pela criação ou mudança dentro do repertório do grupo, por outro, diversos fatores atuam juntos na dinâmica da criação (inovação) e aceitação dentro de um grupo social. Merriam (1964), que vê a cultura através de um modelo tríplice articulado em conceito, comportamento, e produto, nos alerta de que o processo de mudança é variável de uma cultura para outra e que a relação entre conceito, comportamento e produto nem sempre é linear, podendo acontecer a mudança em um dos fatores, sem no entanto afetar os demais. O objetivo desse texto é mostrar como os grupos de Taieiras no Estado de Sergipe passaram a manipular os **conceitos** já assimilados de folclore e parafolclore, utilizados por pesquisadores de orientação folclorista, refletindo diretamente no **comportamento** e no **produto** desses grupos.

Sempre preocupados em registrar fatos “tradicionais”, “originais” e “antigos”, as limitações das pesquisas “folclóricas” quase sempre acabam por influenciar na interação social das comunidades, na sua dinâmica cultural, gerando hierarquias não antes pensadas, e até recriações culturais. Como todos os grupos estudados são classificados ou se auto-classificam a partir desses conceitos, justificam-se então seu esclarecimento e definição. É importante deixar claro, porém, que não se pretende aqui elaborar um novo conceito de objeto folclórico ou parafolclórico, nem tampouco rever definições acadêmicas ou de correntes ultrapassadas. Pretende-se, sim, observar como o próprio povo o entendeu, manipulou e deu novo significado aos termos.

As Taieiras têm em seu repertório musical um dos elementos principais. Incluídos como parte do amplo “folclore brasileiro”, têm como característica geral serem formadas em quase sua totalidade de mulheres, que dançam e cantam predominantemente em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Os poucos participantes do sexo masculino, no entanto possuem funções fundamentais na estrutura formal. São formadas pelo Rei e pela Rainha (às vezes são duas), seus acompanhantes, taieiras (quase sempre mulheres com vestidos brancos enfeitados de fitas coloridas), e instrumentistas, cuja formação pode variar a depender do grupo. O grupo mais conhecido do Estado, as Taieiras de Laranjeiras, é composto somente por um tocador de tambor, acompanhado pelos ganzás manipulados pelas taieiras.

Ao passo que sua relação com os santos católicos confere às Taieiras uma característica religiosa, sua atuação em festas populares e seu repertório musical lhe confere uma característica profana, de diversão. Explica-se: nem todos os grupos de Taieiras estão atrelados somente às datas festivas do calendário católico. “Festivais de Cultura”,

¹ Bacharel em Composição e Regência, com Mestrado e Doutorado em etnomusicologia na UFBA, sob a orientação do Prof. Dr. Manuel Veiga.

“Encontros Folclóricos” e festas particulares também se tornaram um bom pretexto para as taieiras se divertirem e conhecerem outras localidades.

Essa nova possibilidade de apresentações fez emergir nos grupos populares um novo significado aos seus fazeres que, se em determinada época estavam subordinados às apresentações tradicionais do ciclo natalino, agora podem se apresentar mais vezes durante o ano e viajar por conta da “brincadeira”. E agora, novos grupos começam a surgir e a dividir o palco com os “tradicionais”, sendo classificados como grupos parafolclóricos, um rótulo pejorativo que de certa forma serve para classificar e ordenar em grau de importância os grupos que vão se apresentar em dada ocasião. Esse é um conceito ético elaborado por folcloristas, que o povo passou a se apropriar, e redefini-lo de acordo com sua conveniência. Apesar de indubitavelmente essa situação propiciar um novo comportamento cultural, gerando mudanças no fazer musical, ao mesmo tempo vemos aparecer no próprio seio dos grupos populares um novo conceito de tradicionalidade, baseado num conceito cristalizado do que seja folclore. Mudanças passam a ser renegadas para não afetar a credibilidade do grupo ou para não ferirem a tradição.

Uma Descrição Superficial²

Nos municípios de Japaratuba, Laranjeiras e São Cristóvão, é visível o orgulho que as pessoas sentem ao falarem que na sua cidade existem diversos grupos folclóricos ativos. Há um orgulho de estar contribuindo para preservar as tradições. Para tanto, organizam festas religiosas e profanas, ensaiam os grupos e desfilam perante um público que aguarda esses momentos com vivo interesse.

Existe até mesmo um certo ufanismo local que acredita e defende ser Sergipe o estado brasileiro que mais possua grupos folclóricos atuantes. Nessa mesma perspectiva, os municípios tornam-se famosos pelos encontros culturais que organizam. São Cristóvão já realizou mais de trinta edições dos seus. Em 2007 já tomou lugar o XXXII Encontro Cultural de Laranjeiras. Japaratuba iniciou sua série no ano de 2002 durante os festejos do dia de Reis. Diversas outras cidades do interior de Sergipe convocam a participação de dezenas de grupos folclóricos do estado, incentivando a manutenção e difusão dessas manifestações populares, ao mesmo tempo em que esses mesmos encontros culturais acirram uma “nova” rivalidade entre municípios, onde “ganha” aquele que tiver mais grupos locais.

São características desses grupos o espírito coletivo, antiguidade, anonimato, e o fato de serem formados praticamente por pessoas de baixo poder aquisitivo, em sua grande maioria de baixa escolaridade. Estas características se refletem nas vestes humildes, mas bem elaboradas, nos enfeites “improvisados” e nas cantigas estróficas de fácil memorização. Estes são os grupos folclóricos, que, para preservarem a tradição, a história, não se permitem mudanças nas roupas, tampouco nas cantigas “conhecidas de todos”. São Conservadores.

Com a difusão e valorização dos grupos populares, outros indivíduos, de nível cultural e financeiro superior aos anteriores, apropriam-se do “conhecimento” tradicional e

² De acordo com Geertz (1989: 17), Gilbert Ryle chama de “descrição superficial” o que o ator está fazendo, e de “descrição densa” o significado do ato, “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes”. Essa descrição superficial é o tipo que normalmente se encontra em artigos de jornais e revistas não especializadas.

organizam grupos particulares, com indumentária elaborada e vistosa, instrumentos musicais modernos e uma maior capacidade de verbalizar sobre sua prática. Não ligados à antiguidade, possuem maior liberdade de criação musical e modificação estrutural interna. Estes são, portanto, denominados parafolclóricos que, ao possuírem toda uma característica burguês-urbana, acabam por serem constantemente convidados para desfilar em eventos de maior porte, abrilhantando as festas com ares de eventos culturais, sem choque nem agressão à elite dominante; tornando-se assim, representantes oficiais da cultura popular de determinada região.

Possivelmente esta descrição se configuraria numa visão tradicionalista da dinâmica cultural. É o que poderíamos chamar de uma espécie de descrição superficial de um acontecimento social. Porém, essa explicação encontra-se dissociada da realidade popular, altamente complexa em seus atos significantes e interpretações, de acordo com interesses pessoais e locais. Uma possibilidade de vislumbrá-la seria a tentativa de interpretar os acontecimentos, à luz da antropologia simbólica.

Uma Descrição Densa

Numa cidade pequena como Japaratuba, a sessenta quilômetros da capital, com cerca de seis mil habitantes e uma economia basicamente agrícola em decadência, a possibilidade de utilizar-se do turismo como fonte de renda extra é bastante animadora. A venda de objetos e artesanatos surge como uma possibilidade de renda informal, e mantém diversas famílias. Como de praxe, os jovens locais não querem mais trabalhar na roça. Mudam-se para a capital em busca de estudo e uma vida com mais conforto, refletindo na ruptura com a continuação das tradições locais. A mesma situação é encontrada nas cidades de Laranjeiras e São Cristóvão, com o agravante de estarem mais próximas à capital (18 Km.), aumentando o êxodo rural (se é que ainda é possível falarmos nestes termos).

A esses motivos a mídia de massa se alia, transformando toda a forma de pensar e agir de nossa sociedade capitalista e, como não podia deixar de ser, está presente em praticamente todas as cidades do interior sergipano. Novos produtos, novos conceitos estéticos e novos estilos musicais estão presentes. Uma nova ordem econômica exige uma maior produção com menor custo, envolvendo um emprego maior de máquinas, extinguindo empregos. É visível que mesmo cidades do interior já não são as mesmas de um século atrás: a Lagarto social, cultural e até mesmo estrutural de Sílvio Romero já quase não existe.

Aproveitando datas festivas e comemorações populares já sacralizadas pela tradição, as prefeituras e entidades culturais locais passaram a vislumbrar no turismo cultural uma nova forma de dinamizar a economia local, organizando encontros culturais e eventos folclóricos. Tais eventos, movidos por interesses econômicos e políticos tendem a tratar os participantes como meros objetos, passíveis de manipulações diversas, camufladas pelo desejo de manutenção da tradição folclórica.

Um exemplo extremo foi vivenciado no ano de 2002, durante o XXVII Encontro Cultural de Laranjeiras. Este evento tradicionalmente coincide com a festa de Reis em 6 de janeiro, quando acontece um fórum de debates acadêmicos, e se aproveita a data para deleitar os participantes com o desfile dos grupos. A isso se juntam shows de bandas populares e um parque de diversões em plena avenida principal. Por uma feliz coincidência, o dia 6 de janeiro de 2002 caiu num Domingo. Nada mais próprio para a realização de missas, cortejos e festejos religiosos próprios e inerentes à data. Por

motivos não explicados, entretanto, a prefeitura decide mudar a data do Encontro e de todos os festejos para a semana seguinte. Logo, as comemorações de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, ao invés de ocorrerem no dia 6 de janeiro, passaram para o dia 13 de janeiro, exatamente no Domingo seguinte.

A despeito do nome, os encontros culturais, que além de promovidos pelas prefeituras locais contam com o apoio de agências estatais, apoiam-se nos mega-shows de bandas populares, produtos da indústria cultural que se utiliza da mídia de massa para “massacrar” os ouvintes com inúmeras repetições de uma mesma música. São relegados para segundo plano todos os festejos vinculados à data religiosa, transformando todo o simbolismo que permeia as apresentações populares.

Dessa forma, bandas de *axé music* e forró “eletrônico” atraem para a cidade um grande número de pessoas, gerando empregos temporários (barracas de comidas e produtos típicos), e uma ampla divulgação da cidade. Esses shows sempre acontecem à noite e acarretam substancial dívida pública, esta mascarada por acordos políticos, vez que os shows também servem de propaganda política para seus organizadores, revertendo-se em votos para eleições futuras.

A chamada “parte cultural” acontece principalmente durante o dia, com apresentações de grupos locais, feiras de artesanato, desfiles de escolas, concursos literários, entre outros. A polarização dos principais eventos à noite, e a quantia monetária destinada às partes, já demonstra o interesse dos organizadores em separar e hierarquizar as apresentações, o que é percebido rapidamente pela população local.

Os grupos populares locais, que em outras épocas eram auto-subsistentes, passam então a exigir da prefeitura ajuda na confecção de roupas, dinheiro para compra de sapatos e instrumentos para as apresentações e local para poder ensaiar o grupo. E o que antes era um apoio público para a “defesa do folclore” transforma-se em patrocínio³, gerando uma relação viciosa, uma vez que os grupos só se apresentam se tiverem apoio financeiro. Esse apoio baseia-se na credibilidade que os grupos conferem aos encontros culturais, partindo de uma política de turismo cultural, direcionando a atenção principal para os grupos antigos, cuja presença é imprescindível.

Logo, ao assistir às apresentações dos grupos “folclóricos”, é possível constatar uma atitude passiva de grande parte da população local. Quando não há descaso com o acontecimento, há uma falta de interesse em participar, mesmo como espectador. Essa atitude, apesar de não ser assumida por todos, parece refletir-se naqueles em que menos deviam: os organizadores. A maior prova está no despreparo técnico para organizar eventos desse porte. Desde a definição de um roteiro pelas ruas, onde os grupos passam a desfilarem por entre carros que, sem a menor preocupação, abrem as portas e ouvem música em alto volume (na cidade de Laranjeiras), até a inserção desses grupos em palcos montados a três metros do chão, cuja metragem não condiz com o tamanho do folguedo, exigindo uma adaptação do grupo para sua apresentação (na cidade de Japaratuba). Nesse mesmo palco é feita uma microfonação para amplificação dos instrumentos musicais, que além de impedir o movimento dos músicos, altera

³ Definimos apoio como uma ajuda para a realização de apresentações, disponibilizando locais, divulgando o festejo e, se for o caso, financiando a estrutura física para tornar viável a apresentação, mas sem interferir diretamente nos grupos envolvidos, nas roupas ou estrutura. Patrocínio configura-se, portanto numa interferência direta, onde a prefeitura compra e confecciona as roupas, instrumentos, organiza data e hora do evento, tempo estimado para a apresentação e até mesmo pagamento de “cachê” para os grupos que participam.

totalmente o resultado acústico. Isso sem falar no tempo pré-determinado que é imposto às apresentações, geralmente cerca de dez a quinze minutos, que limita qualquer espécie de evolução dos grupos assim como modificações substanciais em seu repertório musical.

Vivenciando todo esse descaso e manipulação, aliado a um círculo vicioso entre agências públicas e grupos populares, questiona-se quais são as motivações para a manutenção de grupos “folclóricos”.

O principal erro está na descontextualização dos eventos, ao querer transpor um acontecimento de uma época, com fins e significados próprios, para os dias atuais, e ainda assim querer manter os mesmos significados. O tempo passa, e com ele tudo vai se transformando, desde fachadas prediais, até conceitos, influenciando no comportamento social e modificando o produto cultural. Dessa forma é visível a diferença entre a verbalização do fazer e o próprio fazer, o que nos motiva a uma interpretação dos comportamentos dos organizadores e participantes.

Os motivos são diversos, e coincidem com a maneira como os interesses pessoais estão sendo negociados e alimentados por ambas as partes. Se, por um lado, as pessoas formam grupos e se apresentam por pura diversão, por outro há a intenção de atrair turistas para assistirem às apresentações de grupos tradicionais locais, revertendo em dividendos para a cidade através da venda de lembranças e tudo mais que puder ser comercializado. Outra motivação encontrada é o destaque oferecido para aqueles que se prestam a desfilar em meio à multidão, burlando a timidez, ou até mesmo ganhar as roupas utilizadas durante o desfile e o lanche após o mesmo.

Mas, o grande motivo ainda é a louvação religiosa, que tem nos autos, folguedos, danças dramáticas, cortejos, ou como queiram classificar, um ato de fé e devoção a santos católicos, muitas vezes transpostos ou sincretizados com outras crenças populares. Obviamente essa análise dos acontecimentos não pode ser generalizada, mas reflete a realidade de grande parte dos atores sociais envolvidos nessas festas.

Manter uma visão petrificada dos grupos populares é não enxergar como eles se comportam face a exigências de público e organizadores. Sendo a maioria dos grupos originários de festas e procissões religiosas, sua função, influenciada pelas grandes festividades, passa a ser de entretenimento, quando não de destaque frente à sociedade local. Esta, mesmo fingindo não ver, demonstra uma relação diferenciada para com aqueles que se envolvem, chefiam ou participam dos grupos.

Essa relação não se dá de maneira uniforme e equilibrada. Ao contrário, ela separa os grupos em duas faces de uma mesma moeda, simplificadas nos conceitos de folclórico e parafolclórico. Essa divisão também não é entendida de uma mesma forma: para cada sociedade ela se dá de maneira a refletir seu próprio conceito de autenticidade, daquilo que é válido e deve ser mantido, preservado.

Observe-se que todos os grupos classificam-se como folclóricos, e a definição de qual é folclórico ou parafolclórico é sempre externa a eles. Se os grupos mais tradicionais, com vestimentas simples e que tentam reviver uma prática antiga são mais interessantes aos eventos, pela credibilidade e exotismo que trazem consigo, novos grupos que se prezam pela beleza visual, dela se valem para chamar a atenção do público. Dessa forma, ser classificado como folclórico é uma coisa boa para os organizadores, o problema está nos critérios adotados para tal classificação. Esses critérios serão vistos de um ponto de vistaêmico de local a local.

Na cidade de Laranjeiras, a definição de grupo folclórico está ligada à antiguidade. Grupos antigos são considerados folclóricos, e grupos recentes são classificados como parafolclóricos. Essa classificação mostrou-se bastante inexata, pois um grupo parafolclórico poderia tornar-se folclórico, embora para isso exija-se muito tempo. Tempo esse que não é possível quantificar em termos exatos, mas que provavelmente envolveria mais do que uma geração. Segundo essa classificação, as Taieiras, Chegança e Cacumbi são grupos folclóricos, e o Cacumbi Mirim é parafolclórico, em Laranjeiras.

Em Japaratuba, os grupos folclóricos são aqueles que envolvem dança, música, coreografia, encenação mas, principalmente, tem uma função existencial, ou seja, eles contam e representam uma história ou um fato histórico. Os grupos denominados parafolclóricos são aqueles que apesar de terem música, dança e coreografia, não contam nem representam um fato histórico. Existe também uma terceira categoria, os grupos de projeção, que são os grupos folclóricos mirins ou infantis, formados em escolas ou no PETI (Programa de Erradicação do Trabalho Infantil). Tais grupos são organizados por pessoas ligadas aos grupos principais ou até mesmo pelas professoras das escolas, e tem como função a educação e a valorização cultural, servindo também como preparação de indivíduos para mais adiante entrarem nos grupos principais.

Em São Cristóvão há o entendimento que o grupo folclórico tem que preservar as raízes, representar fatos históricos ou suas apresentações constarem de pelo menos várias partes. Nisso fazem a distinção entre folclore e folguedos. Por exemplo, apesar de serem externamente parecidos, há diferenças entre o samba de côco e a caceteira. O primeiro tem diversas partes, cada qual com uma dança, uma “pisada”, um folguedo folclórico. Já a caceteira é somente uma dança, faz parte do folclore (povo) mas não é folguedo.

É no mínimo curiosa essa divisão, e mais importante é como a população renova sua tradição baseada nesses critérios. Em Laranjeiras, existe um grupo folclórico chamado Reisado de Dona Lalinha, nome da organizadora falecida há algum tempo. Para dar continuidade à “tradição”, a Secretaria Municipal designou uma pessoa para tomar conta do grupo, o que constitui uma interferência. Em Japaratuba, o grupo local de Taieiras não se apresentou durante o ano de 2002 por motivos políticos; e era possível ver um grupo de “Xangô de D. Nininha” dançando sob a classificação de parafolclórico.

Reproduzindo o pensamento de estudiosos, que “sabiam o que estavam fazendo”, os atores sociais passam a acreditar que o importante é preservar a tradição, o antigo, para não perder a identidade do grupo e da festa que se realiza. Se imaginarmos uma relação simplista de causa e efeito dentro dos processos de mudança cultural, a restrição à inovação não dará continuidade à cadeia de acontecimentos, não havendo, portanto, a mudança. Porém, tal forma cultural hermética não existe. A mudança está sempre presente. Questiona-se aqui as inibições externas a um parâmetro social, sem que essas mesmas inibições sejam inerentes à determinada prática. Idealizando uma comunidade onde a inovação seja uma variável aceitável, o próprio processo de aceitação social faz com que a identidade coletiva se preserve, sem perder sua contextualização. Ou seja, a liberdade de inovação gera um contínuo processo de renovação de identidade, que mescla novas culturas, influências e dá novo significado a antigos padrões de conduta, mantendo um contínuo incentivo à procura pelo novo.

Portanto, o que se percebe é que tais tendências folcloristas tendem a moldar um padrão de comportamento, inibindo a inovação e cristalizando o produto cultural. E como a cultura sempre está mudando, cria-se a denominação de parafolclore não somente para aqueles “intrusos” que tentam se apropriar do que pertence a outro segmento cultural,

como também para novos grupos que surgem dentro de uma tradição “antiga” e que se dão a liberdade de mudar algum aspecto. Esses mesmos conceitos criaram uma nova hierarquia à base de um premiado reconhecimento da tradição e da antiguidade. Dessa forma, as Taieiras de Laranjeiras são tidas pela sociedade local, como um dos grupos mais importantes. São reconhecidas como legítimas representantes do folclore sergipano. Suas fotos são estampadas em *folders*, cartazes, jornais, e não são nunca esquecidas quando o assunto é cultura sergipana. Essa posição de destaque se deve a três fatores distintos: antiguidade, sacralidade e repertório musical.

Nas Taieiras de Lagarto, é a necessidade de se validarem como grupos tradicionais, e dessa forma serem tidos como folclóricos, que vai restringir o processo de criação musical. Porém, nas Taieiras de D. Neti, há a liberdade de acrescentar músicas tradicionais, e de mudar as vestimentas.

Em São Cristóvão, sua recente criação não permite uma maior generalização quanto ao processo de mudança no repertório musical. Mas, apesar da apresentação do grupo estar estruturada em cinco partes fixas e ordenadas, sua característica festiva e as possibilidades levantadas sobre a utilização de músicas de outros grupos, ou até mesmo de outro estilo musical, aumentam a probabilidade de mudança.

Reflexões

É importante afirmar que este texto não propugna por uma mudança cultural a qualquer custo. O próprio etnocentrismo, tão criticado, é uma forma de preservação da identidade cultural. Essa preservação é necessária, assim como a do passado histórico. Mas a história deve servir para iluminar a escolha de novos caminhos, não para frear as transformações necessárias para ajuste às circunstâncias do tempo, sobretudo numa sociedade tão estratificada quanto a brasileira. O que se percebeu, no trabalho de campo que me ocupou, é que há uma vontade de mudar, que é inibida por motivos externos ao grupo. As influências externas não só criam museus a céu aberto, como também interferem na própria dinâmica da organização dos grupos.

Numa visão geral dos grupos folclóricos na área de Sergipe, associada com Alagoas na riqueza de seus autos⁴, uma combinação desta opulência com a miséria do povo tem conduzido a uma necessária ênfase na exploração do chamado turismo cultural. O patrimônio histórico, artístico e imaterial passa a ser “vendido” como matéria prima para obtenção de dividendos, sem investimentos substanciais. Um número avultado de empregos e serviços é gerado por essa via. De sua parte, as instituições culturais tentaram cumprir com o seu papel, tal como os Festivais de Arte de São Cristóvão incentivados pela Universidade Federal de Sergipe. Melhores que sejam as intenções, o produto final é necessariamente a interferência e imposição de padrões que já vêm afetando os grupos populares na área há mais de três décadas. Acrescente-se a isso o enorme poder dos meios de comunicação de massa. Tudo isso significa que os mencionados grupos populares estão constantemente sob tensão de fatores externos, sobre os quais não têm nenhum controle. Isso domina a dinâmica cultural na área, exigindo adaptações.

Se num primeiro momento, os grupos populares são auto-subsistentes, mantêm-se do que conseguem recolher nas apresentações entre membros e colaboradores do

⁴ A Área dos Autos, na antiga classificação do Brasil em áreas musicais de Luiz Heitor Correia de Azevedo.

acontecimento festivo, numa clara inversão de valores, os recursos públicos passam a patrocinar os eventos, tirando dos grupos a responsabilidade de produzi-los. Na verdade, o que antigamente era função normal do grupo e parte significativa de sua existência, fazendo com que todos os participantes se sentissem responsáveis pelos acontecimentos, transforma-se em muletas nas quais os grupos se apoiam, e em consequência das quais o significado comunal e as iniciativas se atrofiam.

A perda do controle da situação acaba por engessar os eventos, pois, se determinado grupo se organizava e unia esforços para se apresentar, isso representava uma maior coesão do grupo e uma demonstração de que aquela apresentação era significativa para as pessoas que dela participavam. A partir do momento em que instituições públicas ou privadas passam diretamente a propiciar roupas para os grupos, comprar instrumentos, fornecer alimentos, parte da razão de estarem ali se perde ou se modifica em alguma forma de dirigismo. A ação cultural planejada não incorreria em riscos tão grandes quanto o faz por interferências nas esferas da produção e do consumo, se se orientasse por medidas que visassem o incremento da circulação, isto é, a multiplicação do acesso à informação e ao conhecimento.

A pressão externa sobre as realizações das Taieiras pode transformá-las em fósseis. Sempre lembrados de preservar as tradições, manter a identidade cultural, esquecemos que, com novas realidades sociais e econômicas, novas tradições surgem enquanto outras morrem. Talvez aí esteja o ponto crucial da questão: se determinado evento cultural, grupo ou expressão artística tiverem que “morrer”, permita-se que isso ocorra com dignidade. Só não se deve forçar seu desaparecimento, nem tentar mantê-los vivos mais do que os próprios responsáveis queiram. Evidentemente a melhor opção é oxigená-los, ou seja, a adaptação que o contexto exigir. Caso contrário, seria sábio deixar que a decisão corra por conta do próprio grupo. A cultura não deve ser podada, nem tampouco congelada.

Uma das principais falhas está no erro de foco. Deve se concentrar em preservar o ser humano, a pessoa que está por trás de todo acontecimento, ao invés de se fixar nos objetos. A música, os grupos populares, folguedos, são mais do que um artefato que se deva guardar no armário ou se expor nas prateleiras quando for conveniente. A beleza não está simplesmente na música, nas roupas ou nas danças. É na alegria do indivíduo que ela se destila, seja brincando ou louvando. É o bem estar dele que deve ser preservado e não um punhado de tecidos, gestos e palavras.

Uma etnomusicologia humanística, aplicada, nos sugere que, se as pessoas forem objeto de uma educação continuada que lhes ajude a se prepararem para a mudança acelerada de que hoje são parte, pela atualização das linguagens atuais, reciclagem das técnicas, terão melhor oportunidade de sobreviverem sem perda de sua identidade cultural. Valores culturais sólidos, uma educação baseada na pluralidade ao invés do preconceito, decisões compartilhadas e responsáveis podem ser a base para um futuro melhor.

Referências Bibliográficas

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Revisão Técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

UMA TEORIA DE COMPETÊNCIA MUSICAL¹

Tradução de Martha Tupinambá Ulhôa. Revisão de Jorge Moutinho

Gino Stefani²

“Competência musical.” Não só a “musicalidade”, ou seja, a atitude ou talento sobre o qual se indagam os psicólogos e do qual todos os indivíduos são mais ou menos (naturalmente) dotados. Não somente a “capacidade técnica” de quem estuda música e produz e fala sobre ela como especialista. Nem mesmo a “cultura musical” concebida como um saber, um patrimônio de informação histórica ou estilística.

Certo, tudo isso é competência musical. Mas aqui pensamos competência num sentido mais amplo, compreendendo o saber, o saber fazer e o saber comunicar. Em síntese, por competência musical compreendemos a *capacidade de produzir sentido* mediante ou através da “música” no sentido lato, ou seja, em toda aquela imensa e heterogênea massa de práticas coletivas e experiências individuais que implicam o som e que no Ocidente agrupamos sob um denominador; “música”, conseqüentemente, sem discriminação, de forma absoluta. Nosso problema é, portanto: de que maneira nossa cultura produz sentido com música?

Claro que esta pergunta não é nova. A historiografia e a estética musicais têm oferecido material rico ao longo do tempo, a começar pela teoria medieval da *musica mundana, musica humana e musica instrumentalis* (que é, de fato, um modelo de competência). Hoje, estamos face a face com muitas perspectivas teóricas em relação a nosso objeto: a teoria da entonação (*intonazia*), lidando com unidades e estratos de significado em música, proposta por Asafiev (1976), com vários seguidores na Europa Oriental; a idéia psicopedagógica de “inteligência musical” de Willems (1933); a tipologia de ouvintes de Adorno (1962); a perspectiva antropológica de Blacking para a questão “How musical is man?” (1973); o modelo lógico-cibernético de uma meta-música de Laske (1975); etc.

Nosso projeto implica dois pressupostos básicos. Antes de tudo, existe alguma razão para pensar que a atividade musical, desconsiderando sua variedade, tem algumas características em comum que nos permitem vê-la como um todo unitário. Além do mais e em conexão com isto, assumimos que existe alguma habilidade de fazer e/ou comunicar com sons que é comum a todos os membros de uma cultura, embora distribuída ou exercida de várias maneiras e papéis. Ambas as afirmações não são

¹ STEFANI, Gino. Una teoria della competenza musicale. In: *Il segno della musica*. Palermo: Sellerio Editore, 1987, p. 15-35. [Versão em inglês publicada no mesmo ano como “A theory of musical competence”, *Semiotica*, 66-1/3 (1987): 7-22.]

² Gino Stefani (1929) foi professor de Semiótica da Música na Universidade de Bologna, Itália. Atualmente vive em Roma. Entre suas publicações estão *Musica barocca: poetica e ideologia* (1974), *Introduzione alla semiotica della musica* (1976), *Insegnare la musica* (1977) e *La competenza musical* (1982).

exclusivas à música, mas são também válidas para outros tipos de expressão social, tais como gesto, pintura etc.

A utilidade desse projeto é fácil de ver. A competência medida sobre o todo da sociedade e de sua produção sonora é um esquadro adequado para descrever a produção de práticas musicais, a contribuição dos artistas, a competência particular dos musicólogos, funções de instituições etc. Tal descrição, acima de tudo, pode permitir-nos explicar por que e em que sentido certa prática ou experiência pode ser “música” para algumas pessoas e não para outras. Finalmente, um modelo de competência musical geral dentro de uma cultura permite-nos elaborar com clareza e firmeza maiores a meta da educação musical – i.e., a promoção de certa competência musical.

Código

Neste artigo, competência geral em música (especialmente, mas não exclusivamente na nossa cultura ocidental) será descrita como um complexo de vários **níveis de código**.

Usamos “código” num sentido semiótico como a organização e/ou correlação de dois campos de elementos vistos como expressão e conteúdo, respectivamente. Em nosso caso, temos de um lado eventos sonoros e, do outro, toda realidade que pode ser conectada com eles.

Em primeiro lugar, um código pode ser uma **correlação adicional** entre uma unidade musical e um conteúdo cultural, ambos já constituídos – por exemplo, entre uma buzina de carro e o comportamento dos motoristas, ou entre um filme mudo e a música que o acompanha.

Em segundo, um código pode ser uma **correlação estruturante** entre um campo já constituído e outro que é ainda informal e que conseqüentemente tira sua estrutura do primeiro. Isto é o que acontece quando o libreto do *Trovatore* é a “inspiração” para a música de Verdi, ou quando a sinfonia *Pastoral*, de Beethoven, se torna a inspiração para os desenhos famosos de Disney.

Em terceiro lugar, um código pode também ser uma **organização correlativa** de dois campos ainda informais e que, portanto, estruturam-se simultaneamente. Assim, códigos de dança modelam e correlacionam gestos e sons de maneira correspondente – i.e., com as mesmas regras agógicas, rítmicas e métricas. De modo semelhante, códigos expressionistas dão forma tanto ao *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, quanto a uma nova *Weltanschauung* [visão de mundo].

Como se pode ver, essa idéia de código nos permite compreender a produção de sentido musical de duas maneiras básicas. De um lado encontramos reconhecimento, identificação e decodificação – o uso dos códigos já constituídos e possuídos. De outro lado há a invenção de novos códigos – em cada uma das três modalidades já mencionadas aqui. Nessa perspectiva, competência musical significa a habilidade de identificar e/ou estabelecer correlações adicionais ou estruturantes, assim como organizações correlatas entre eventos sonoros e seu contexto cultural.

Essa idéia de código produz uma redução semiótica do esquema Produção/Objeto/Fruição que é freqüentemente usado para a representação da experiência musical. Segue-se que competência, como o uso ou invenção de códigos, pode referir-se tanto à produção musical (músicos) quanto à fruição (ouvintes), de modo que a atribuição de competência para um pólo ou outro será de importância secundária.

Desta maneira sublinhamos o caráter global de nosso projeto, que não atribui nenhuma importância particular a qualquer papel social na experiência musical.

O modelo

Experiência musical é obviamente governada por um grande número de códigos. Quais critérios para nossa escolha? Em poucas palavras, nosso modelo conseguiu, por ensaio e erro, ser o modelo mais econômico para representar simultaneamente tanto a competência comum como a especializada – i.e., colocar projetos artísticos numa estrutura geral de projetos sociais em som e música. Esta é também uma perspectiva boa para a avaliação tanto da música popular quanto da música contemporânea.

Nosso Modelo de Competência Musical (MCM) consiste em um conjunto de níveis de código articulados da seguinte maneira:

Código Geral (CG): esquemas cognitivos, motivações e atitudes antropológicas, convenções básicas através das quais percebemos ou construímos ou interpretamos cada experiência (e, portanto, cada experiência sonora).

Práticas Sociais (PS): projetos e modalidades de produção tanto material quanto simbólica dentro de uma sociedade específica; em outras palavras, instituições culturais tais como linguagem, religião, trabalho industrial, tecnologia, ciências etc., incluindo práticas musicais (concerto, balé, ópera, crítica). [Isto quer dizer que o que se escreve sobre música interfere no seu significado.]

Técnicas Musicais (TM): teorias, métodos e artifícios que são mais ou menos específicos e exclusivos das práticas musicais, tais como técnica instrumental, escalas, formas de composição etc.

Estilos (E): períodos históricos, movimentos culturais, autores ou grupos de obras; i.e., a maneira particular em que TM, PS e CG são colocados em prática de forma concreta.

Opus (Op): obras ou eventos musicais únicos em sua individualidade concreta.

Observemos agora todos esses níveis de sentido musical na interpretação de um item popular, o começo da *Quinta sinfonia* de Beethoven.

CG – No tema famoso sol, sol, sol, miiiiib, fá, fá, fá, rééééé, ouvimos dois conjuntos de impulsos sonoros, de força e consistência medianas, bem distintos, relativamente curtos, num registro médio para baixo, nem seco nem suave. Esses eventos sonoros podem facilmente ser interpretados como dois conjuntos de “golpes”.

PS – Do CG, bem como da forma global da sequência – três golpes seguidos por um golpe mais longo; depois uma pausa curta seguida pela repetição do motivo –, podemos facilmente obter uma ideia de algo ou alguém dando golpes de maneira um tanto ritualística e convencional, como se batendo numa porta. Nisto identificamos um sinal de começo, que cria um sentido de suspense e expectativa – como um anúncio, entrada numa cerimônia ou introdução de um discurso.

TM – A frase começa com a sequência sol, sol, sol, mib – nosso conjunto de “golpes” está estruturado “musicalmente”. Esses impulsos sonoros (pelo menos os três primeiros) têm uma duração e uma posição métrica precisas, uma altura definida na partitura e uma certa função tonal. O código técnico também se nos apresenta com ambiguidade, suspense e expectativa. Esse motivo estranho não é uma “melodia”; sua tonalidade é

incerta (Dó menor? Mi bemol maior?); seria muito difícil prever o que segue esses dois curtos segmentos de notas.

E – Entretanto, todo locutor “nativo” de nossa linguagem ocidental principal é capaz de ouvir esse começo como um gesto de comando e drama.³ Muitos de nós percebemos, mais precisamente, algo como aquele “heroísmo titânico” ou “titanismo heróico” que a crítica tradicional atribui à música de Beethoven, e todos reconhecemos como de Beethoven o estilo e o conteúdo da *Quinta* como um todo.

Op – O começo da peça – o motivo explodindo dramaticamente, introduzindo e antecipando numa síntese gerativa toda a “história” do primeiro movimento – foi interpretado por seu autor como uma metáfora boa para “o destino batendo à porta”, e tem sido reconhecido como tal em todo lugar tanto pelo público como pela crítica, desde 1808.

Obviamente não estamos afirmando que a sinfonia de Beethoven nada mais é que a “sinfonia do destino”; muitas outras interpretações seriam pertinentes. O que pretendemos é simplesmente indicar como nosso modelo pode funcionar quando aplicado à produção de compreensão sobre uma peça musical.

Códigos Gerais (CG)

Na raiz de qualquer produção de sentido sobre som e eventos musicais, encontramos os códigos gerais através dos quais percebemos e interpretamos cada experiência. Eles são antes de tudo os esquemas sensório-perceptuais (espacial, tátil, dinâmico, térmico, cinético etc.) que nos permitem classificar um som como agudo/grave, perto/longe, duro/suave, claro/escuro, quente/frio, forte/fraco etc. Ao mesmo tempo encontramos os esquemas lógicos (i.e., processos elementares e operações mentais) por meio dos quais aplicamos a tudo e, portanto, também ao som tais categorias, como **identidade, semelhança, continuidade/descontinuidade, equivalência, oposição, simetria, transformação** etc.

Também incluímos nesse estrato básico de códigos gerais aquelas categorias mais complexas que o *Homo faber*, *Homo ludens* ou *Homo loquens* elabora a partir da experiência cotidiana, tanto natural quanto cultural. Queremos dizer aquelas categorias comuns através das quais descrevemos um objeto ou evento como “feito desta maneira” – por exemplo, **granular, compacto, fluido**, de uma forma **redonda** ou **pontuda**, como uma **constelação, crescendo lentamente** ou por uma série de **explosões**, numa forma **ondulada**; enfim, qualquer desses processos dos quais a vida cotidiana nos dá inúmeros exemplos. Quantos processos desse tipo forneceram qualquer modelo explícito para a composição musical desde 1950?

O nível de competência, que por sua vez pode ser dividido em vários subníveis, é o mais básico e comum. Poderia se chamar o “nível antropológico” da competência musical, em que o termo não está tão cheio de implicações. Encontramos aqui som como matéria ou material e a interação entre som e sentido, som e mente. A maioria dos projetos pedagógicos, práticas terapêuticas e a poética de Cage (1961) estão principalmente fundamentadas nesse estrato de produção de sentido. Mas o exemplo de Beethoven nos mostrou que ele não pode **nunca** ser considerado como um parêntesis.

³ Adiciona-se no Brasil a propaganda do aparelho de barbear com duas lâminas, em que “a primeira faz tchum, a segunda faz tcham e... tcham, tcham, tcham, tchaaam”: a barba está perfeita. O sentido aí é de transformação, mágica, realização.

Outro ponto importante é que todas as pessoas podem exercitar esse estrato de código com música.

Práticas Sociais (PS)

A produção de sentido em música continua então através de códigos pertinentes a certas práticas sociais. É dessa maneira, por exemplo, que o início de uma obra musical é construída e/ou interpretada como uma entrada cerimonial ou a introdução de um discurso; que a articulação da melodia é descrita como “fraseado”, como se fora um discurso verbal, que as curvas e inflexões de uma melodia refletem a entonação da fala, ou que tantos ritmos e compassos musicais imediatamente lembram características semelhantes ou idênticas de poesia e dança, e assim por diante. É por essa rede de sentido que se consegue eventualmente construir, mais ou menos sistematicamente, as relações entre música e sociedade ou, antes, entre as várias práticas sociais de uma cultura.

No passado, “gêneros musicais” nos deram evidência de práticas sociais em música – pense em marchas, hinos, *berceuses*, serenatas, entradas, prelúdios, danças, óperas e formas rituais. As práticas da linguagem, do ritual, do teatro e do espetáculo são ainda códigos importantes tanto para produzir quanto para interpretar eventos musicais. Desde os anos 1950 a prática científica tem também fornecido “inspiração” musical – por exemplo, a matemática com modelos combinatórios e estocásticos.

Esse nível de competência, embora vasto, não tem a aplicação antropológica do anterior. De fato, muitas práticas sociais se limitam a certo grupo humano, algumas vezes bastante pequeno. Dentro desse grupo, entretanto, é algo que é codificado e reconhecido por cada membro, de acordo com o grau de sua socialização ou “cultura geral”.

No fundo, esse nível está próximo dos códigos gerais; no topo, encontramos uma série de práticas sociais ligadas aos códigos musicais e, portanto, chamadas de “práticas musicais”: cantar, tocar e compor, bem como instituições sociais como concertos, ópera, teatro, escolas de música, laboratórios de música, crítica e musicologia. Como se pode ver, tanto as práticas musicais quanto as não-musicais contribuem para a produção de sentido em música de maneira diferente, mas igualmente importante. Por exemplo, *Lux aeterna*, de Ligetti: o significado que adquiriu com *2001: A Space Odyssey*, de Kubrick, é provavelmente tão importante como o que pode lhe ser atribuído por uma perspectiva musicológica. Além disso, muitas experiências contemporâneas (Cage e música computacional, por exemplo), tendo aparentemente pouca relevância em tais práticas musicais, como o concerto, podem se tornar mais relevantes em práticas não-musicais, como o teatro ou a palestra.

Técnicas Musicais (TM)

Na nossa cultura, ao longo da história mundial, existe um espaço para códigos que são mais especificamente “musicais”, estando ligados a técnicas, instrumentos, sistemas e artificios especialmente desenhados ou empregados para o fazer musical. Isto é o que usualmente é visto como “competência musical” com nenhuma outra qualificação, enquanto em nosso modelo é somente um dos níveis de competência.

Vamos lembrar os comentários introdutórios sobre códigos: eles estão suportando não somente estruturas, mas também correlações significantes. Nessa perspectiva, sistemas musicais como códigos significam “linguagens” musicais. Músicos e musicólogos têm uma tendência a negligenciar ou até mesmo negar a densidade semântica de técnicas; portanto, eles essencialmente consideram música como a produção de objetos ou eventos. Mas para nossa sociedade como um todo, pela sua competência geral em música, música é sempre a produção de sinais. É, portanto, particularmente importante aqui considerar as pessoas comuns, o que elas pensam e sentem sobre “linguagem” musical, e o que elas fazem com ela.

De acordo com uma opinião bastante divulgada, “leigos” são ignorantes sobre técnicas musicais; eles não “entendem” a linguagem musical (Karolye, 1965: Prefácio). Como se pode ver, a confusão impera aqui entre competência **lingüística** e competência **gramatical**. Falar e compreender uma linguagem é diferente de estudar sua gramática escrita e sua teoria. Bem, a “linguagem” de nossa música tradicional pertence à cultura comum; portanto, o psicólogo Robert Francés (1958) falou de “uma língua-mãe do povo ocidental”. Não pretendemos descrever essa linguagem aqui. Queremos apenas lembrar dois aspectos importantes pertinentes para nosso modelo: (1) seu caráter heterogêneo; e (2) seu funcionamento como um código no sentido semiótico completo – i.e., como uma regra para correlacionar **expressão** e **conteúdo**. Sua heterogeneidade nos atinge imediatamente quando pensamos nas “qualidades” ou “parâmetros” diferentes que constituem a música: altura, duração, dinâmica, timbre, articulação, tipos de ataque etc. De fato, cada um deles é organizado por códigos que são diferentes, independentes e de potência diversa. Mesmo o código parecendo ser o mais forte, o código tonal, é de fato um “hiper-código” construído com a contribuição de camadas semântico-sintáticas diferentes, entre as quais podemos indicar: o desenho de oitava (expressão de ênfase); a escala e intervalos individuais (Cooke, 1958); modos M/m com seu *ethos* bipolar ainda persistindo em cada tipo de ouvinte; uma sintaxe tonal com seu “significado incorporado” (Francés, 1958; Meyer, 1956, 1973); características de acordes (consoante/dissonante); etc. Ainda mais heterogêneos são os códigos regulando a organização e a percepção de artifícios polifônicos, estruturas melódicas e “formas” musicais.

Tendo em vista essa complexidade, é fácil ver a inadequação da idéia corrente de uma “linguagem musical” como algo coerente, composto de vários “elementos” ligados hierarquicamente por um princípio único que, na verdade, permanece indeclarável. Que vantagem nosso modelo oferece, então, ao descrever linguagem musical como uma estratificação de níveis que são mais ou menos “coalescentes”, como Boulez (1963) diria? Talvez o fato mais proeminente seja que ao embutir níveis “pré-musicais” nosso modelo nos permite incorporar não somente sistemas de morfologia, sintaxe e retórica, mas também aqueles “atos da fala” ou “atos comunicativos”, que explicam até certo ponto a constituição e o funcionamento dos níveis “técnicos”.

De fato, todas as várias técnicas e regras para intervalos, dinâmica, timbre e retórica incorporadas numa sonata, fuga ou concerto não fornecem unidade elas mesmas; uniformidade vem, primeiramente, de projetos e formas de comportamento que estão antes ou além de técnicas, ou seja, nos níveis CG e OS, bem como E e Op.

Além disso, dependendo da competência técnica dos músicos, pode-se fazer música através de qualquer sistema ou invenção: o resultado seria automaticamente uma “linguagem” musical com tanto direito de assim ser chamada quanto a linguagem tonal. Na verdade, esta idéia foi difundida por algumas décadas em relação à técnica

dodecafônica e ao serialismo ampliado, que eram considerados como uma evolução da “linguagem” musical tradicional historicamente necessária.

A relatividade dessa perspectiva, que negligencia o aspecto social da linguagem com suas implicações semânticas e pragmáticas, aparece claramente à luz de nosso modelo. Nessa visão, a técnica dodecafônica toma dois sentidos: (1) uma extensão de TM a partir de dentro (como na visão de “músicos” e “teóricos”); e (2) uma integração no nível de TM de processos que se originaram dos níveis das PS e CG. Essa integração, claro, não está de maneira nenhuma na natureza das coisas, mas requer motivação novamente para ser encontrada em níveis de competência prévios.

É no nível das TM que geralmente começa-se a achar relevante a definição de música como “a arte dos sons”, o que num sentido mais restrito pode ser reformulado como “a arte das notas”. No corpo de nosso modelo, esta definição se mostra inadequada. De fato, por um lado projetos artísticos com sons podem se realizar fora do nível específico da TM (por exemplo, com eventos sonoros elementares); por outro lado, TM servem também para as PS (sinalizando rituais, terapia etc.), em que o projeto artístico não é fundamental ou relevante.

Estilos (E)

Tanto Corelli quanto Beethoven empregam certos sistemas musicais, mas cada um de maneira diferente e com significados diferentes; i.e., com um estilo diferente. “Estilo” é uma mistura de características técnicas, uma maneira de criar objetos ou eventos; mas é ao mesmo tempo um traço na música de agentes e processos e contextos de produção. Competência estilística é, portanto, a habilidade de formar e/ou interpretar ambos os aspectos.

Em casos normais, a distinção entre estes dois aspectos passa despercebida. Assim, quando falamos de estilos barroco, romântico, beethoveniano ou expressionista, podemos querer dizer, simultaneamente ou separadamente, tanto o significante musical quanto o significado histórico e cultural. Estilos são desse modo radicados por um lado nas TM e, por outro, nas PS. Para as TM, a nova competência adiciona uma maneira criativa de usar sistemas; para as PS, adiciona a experiência de contextos e circunstâncias precisas.

De acordo com alguns estudiosos (por exemplo, Nattiez, 1975), não se deve falar de “sistemas” ou linguagens ao se lidar com música, mas somente de estilos (tonal, dodecafônico etc.). Do nosso ponto de vista, esse enfoque privilegia a construção de objetos sonoros assim como a autonomia de projetos artísticos, às custas de funções e práticas sociais que dão um sentido para tais projetos e objetos. Seguindo esta idéia para sua conclusão lógica, devemos falar aqui somente de idioletos, ou seja, estilos peculiares a obras individuais e não suscetíveis de generalização para esquemas comuns. Neste caso, nenhuma linguagem poderia existir.

Opus (Op)

Num sentido mínimo, competência em nível de *opus* ou obra é o fato trivial de reconhecer uma peça – por exemplo, “isto é a *Quinta* de Beethoven”. Reconhecer desta maneira é normalmente o grau mais baixo na produção de sentido, um exercício de repetição e reprodução de identidade. Somente em determinados casos pode se tornar

um exercício útil, requerendo uma quantidade considerável de inteligência (como ao se adivinhar alguma obra que não é muito bem conhecida).

Como já dissemos, na nossa cultura “intelectualizada” o nível da Op é o mais pertinente para os projetos artísticos e para as práticas sociais que os fazem concretos. Assim, num concerto, por exemplo, somos diretamente confrontados não com técnicas ou estilo, mas com obras individuais. Na verdade, a crítica, que é o ato mais típico da competência musical da alta cultura [*highbrow*], é geralmente um discurso sobre obras individuais. Entretanto, esta não tem sido a única perspectiva na nossa história, nem o é atualmente. A primazia absoluta da obra como um produto acabado tem sido negada no jazz, na canção folclórica, nas poéticas contemporâneas e na vida musical em geral por causa das funções múltiplas que reconhecemos na música em tantos contextos, especialmente através da mídia de massa.

Além disso, criatividade se mostra em várias fases: projetos, modelos e programas são freqüentemente valiosos em si mesmos e por sua capacidade de engendrar um número grande de realizações concretas, independentemente da realização particular que se chama de “obra”. Afinal, trabalhar com sons nem sempre resulta em “obras” acabadas. Descobrir e ampliar os processos de produção de sentido com sons pode ser tão interessante musicalmente quanto ouvir uma peça boa de música.

Aplicações

Apresentamos o modelo numa forma paradigmática. Agora vamos tentar aplicá-lo a vários tipos de experiência musical. Na medida em que ele se prova capaz de explicar (i.e., colocar numa forma coerente) as muitas facetas da experiência musical, ele será verificável em si mesmo. Além disso, vários tipos particulares de competência tomarão um lugar orgânico dentro da estrutura de nosso modelo geral.

Continuidade e hierarquia

Retornando ao exemplo da *Quinta* de Beethoven, podemos ter notado que na descrição da interpretação (ou da semiose) do seu início célebre, seus níveis individuais seguem um ao outro em continuidade e de acordo com uma hierarquia. A Figura 1 ilustra ambas as relações e clarifica algumas das suas implicações.

- a. A competência musical aparece como uma estratificação *per genera et species*, do “humano” para o “social”, até o especificamente “musical”, tornando-se mais e mais qualificada num sentido artístico.
- b. Neste modelo, movendo-se do alicerce do CG, cada nível inclui todos os precedentes. Esta propriedade de inclusão forma a base para os comentários a seguir.
- c. A competência musical se desenvolve através de dois eixos ou dimensões: a “dimensão artística” e a “densidade semântica”. Tomando estes termos no seu sentido óbvio, sublinhamos o fato de que o tipo de competência é definido pela interseção desses dois eixos. Por exemplo, uma competência mínima não se localiza no nível de CG, mas na interseção CG-CG. Na verdade, encontramos uma competência máxima na interseção CG-Op, ao passo que em Op-Op a dimensão artística é semanticamente rarefeita e pobre. Seria fácil descrever outros tipos de competência dessa maneira.

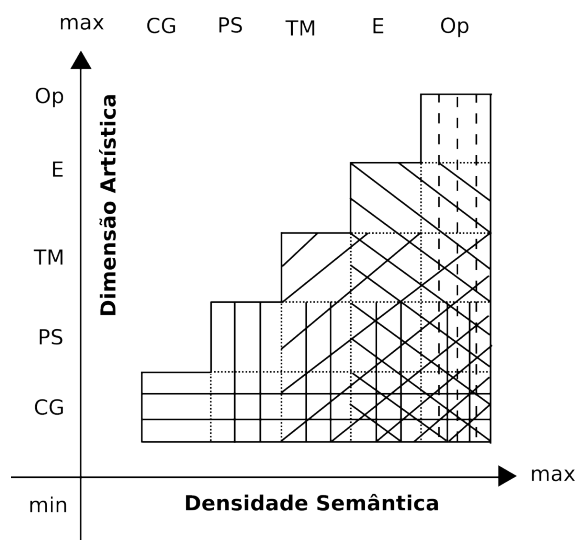


Figura 1: Continuidade e hierarquia

d. A Figura 1 ilustra a ambiguidade dos objetos e discursos musicais. Por exemplo, os “golpes” do começo da *Quinta Sinfonia* estão de fato no nível CG; já em nossa descrição eles perpassam todas as intersecções com outros níveis, incluindo CG-Op.

Tal organização do Modelo de Competência Musical (MCM) pode parecer o mais óbvio, se não o único possível. Entretanto, ela não mostra certos relacionamentos entre os níveis, como a relação dupla e igual que liga E com TM assim como liga também com PS, de acordo com nossa descrição prévia. Esse arranjo do MCM é, portanto, parcial e contém uma escolha que já devia ser evidente, mas que vale a pena explicar.

Competência alta [erudita], popular e comum

Através do esquema precedente podemos mostrar, de uma forma um tanto rude e provisória, a conexão entre dois enfoques sobre a experiência musical que eu proponho chamar de “competência alta” e “competência popular”.

De maneira breve, a competência alta (ou “erudita”, *highbrow*) tende a se aproximar da música de maneira especificamente e autonomamente artística; ela, portanto, considera o nível da Op como o mais pertinente, e os mais “baixos” como menos pertinentes quanto mais baixo estiverem. Em contraste, a competência popular mostra uma apropriação da música que é global e heteronômica (funcional, submetendo-se a leis externas à própria música); conseqüentemente, ela explora principalmente os níveis de CG e PS.⁴ Os níveis mais “altos” são menos pertinentes quanto mais alto estiverem. Ambos os tipos de competência estão resumidos na Figura 2.

A relação entre ambos os tipos é adicionalmente articulada na Figura 3. Dentro da área de competência geral também encontramos uma competência que é comum a ambas as competências mencionadas aqui, como um espaço para um possível desenvolvimento de uma ou de outra.

⁴ Nota da Tradutora: Heteronímia: condição de pessoa ou grupo que receba de um elemento que lhe é exterior, ou de um princípio estranho à razão, a lei a que se deve submeter. O oposto de autonomia, autodeterminação e liberdade (Aurélio XXI).

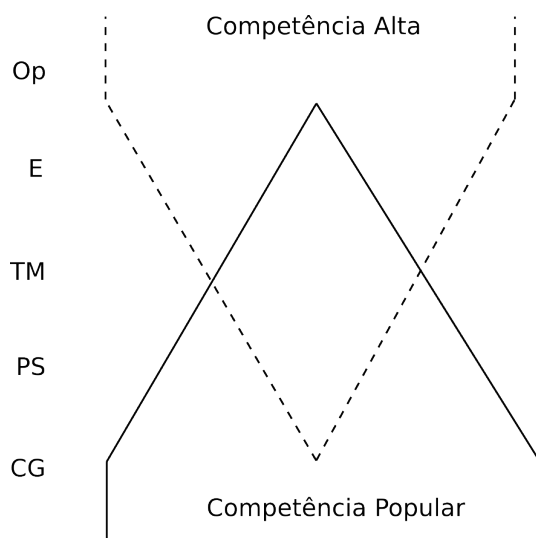


Figura 2: Competência erudita e competência popular

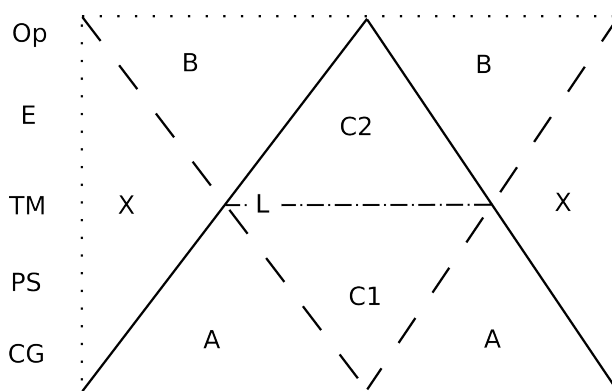


Figura 3: Relação entre competência erudita e competência popular

A: zona básica de competência popular.

B: zona básica de competência erudita.

L: linha ou limite (presumível) entre as duas competências.

C: zona comum, subdividida em:

C1: um espaço na competência geral que é considerado de nenhum interesse pela competência erudita (“raízes” são ignoradas ou escondidas).

C2: um espaço que é considerado proibido para a competência popular e reservado para os especialistas.

X: campo potencial de produção de sentido ainda não saturado com competências efetivas e aberto às duas direções.

A figura 3 é um esquema rústico e provisório no qual se pode apontar a divergência entre competências no nível das PS. De fato, a competência erudita tende a atrair toda a produção de sentido para a esfera mais específica das práticas musicais (por exemplo, o concerto), enquanto a competência popular emprega música e sons principalmente em outros contextos (sociais). Níveis adicionais serão influenciados de acordo. Podemos, portanto, propor a Figura 4 (onde E = erudita, P = popular, e PM = prática musical).

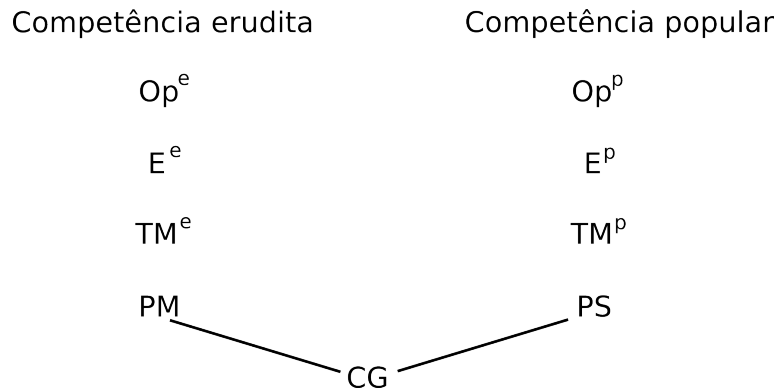


Figura 4: Prática musical e prática social

Perspectivas, projetos, disciplinas

A forma escalar de nosso MCM até aqui ilustrada não leva em consideração cada aproximação individual à música que encontramos no dia-a-dia. Na verdade, cada projeto social com música envolve privilegiar um nível ou outro que então se torna um centro de gravidade para os outros. Nós, portanto, precisamos de um esquema de referência no qual todos os níveis possam se mover livremente para formar todo tipo de combinações e hierarquia. Isso acontece na Figura 5, em que níveis são equidistantes (equivalentes topologicamente) em relação ao ponto central (o objeto musical, produtor, ou observador).

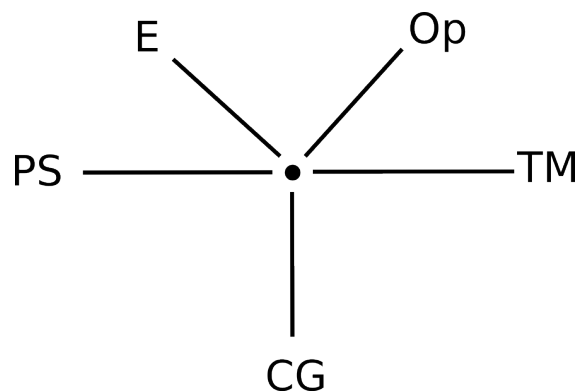
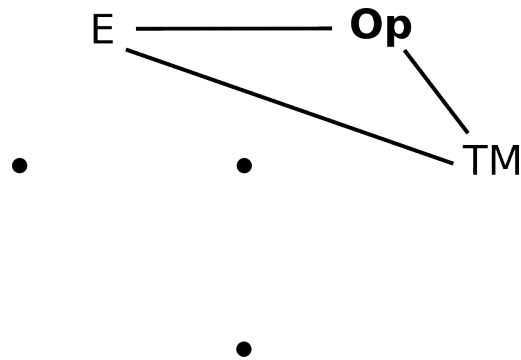


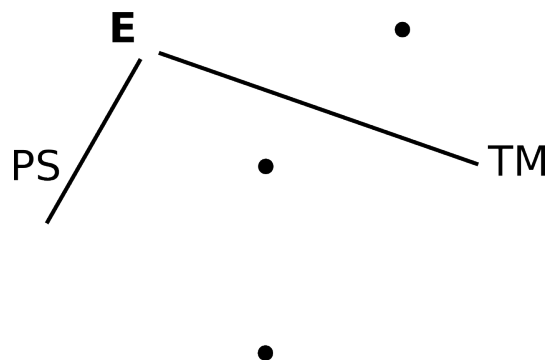
Figura 5: Projetos e perspectivas

Vamos sobrepor a este diagrama algumas aproximações e projetos:

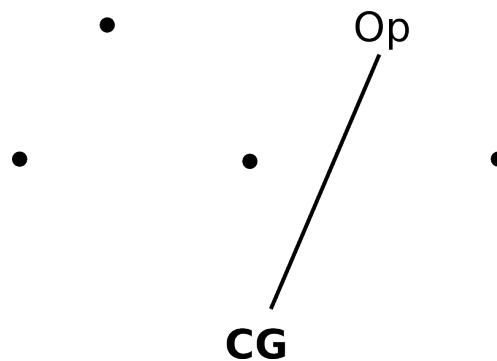
1. O ouvinte ideal de Adorno realiza o modelo “continuidade e hierarquia” de acordo com a competência erudita, assim formando um triângulo a partir da ênfase na obra musical: E-TM-Op.



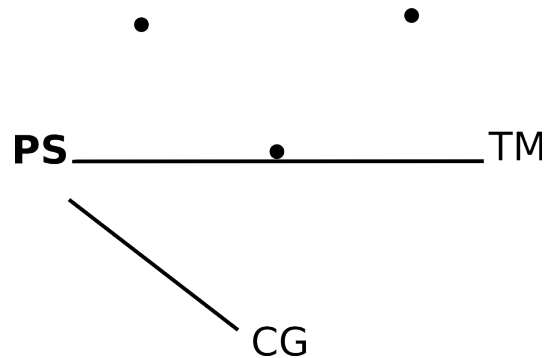
2. Um ouvinte “ressentido” ou o fã de certos gêneros musicais (barroco, jazz, ópera [choro, MPB] etc.) aponta para E rodeado por PS e TM.



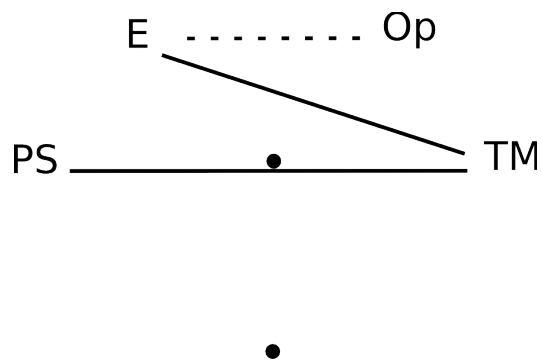
3. Um ouvinte “emotivo” (sempre segundo Adorno) opera um circuito pequeno entre CG e Op, pulando todos os códigos culturais. O mesmo acontece na musicoterapia centrada na audição de uma obra musical (Guilhot, Guilliot & Jost, 1964).



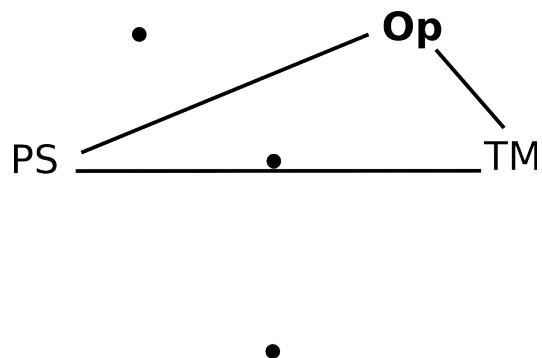
4. A prática amadora atrai CG (costume e motivação para tocar) assim como TM para um projeto que é baseado no nível das PS (i.e., “tocar” sem nenhuma referência à qualidade de TM da *performance*).



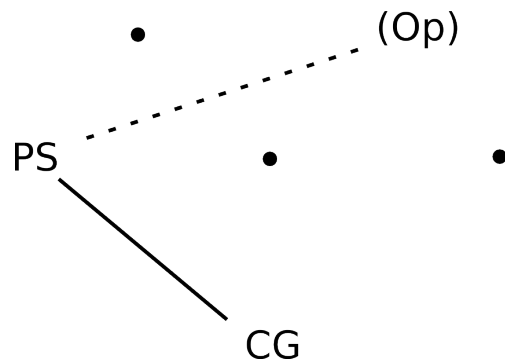
5. Ao contrário, a prática profissional centra-se na TM, com referência à qualidade do E, e algumas vezes à criação original (Op).



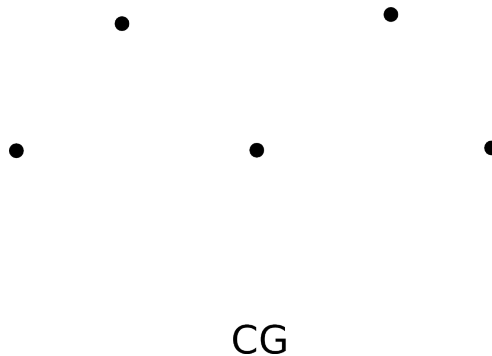
6. Em termos de composição, autores no sentido tradicional traçam o mesmo diagrama do erudito ideal. Mas este não é sempre o caso; por exemplo, Verdi ou Berio (1981) parecem sempre começar de uma plataforma em que PS e TM são igualmente importantes; daí eles se direcionam à obra (Op). Na sua poética “gestual” o nível de E é negligenciado, tornando-se pertinente somente depois, para os críticos e o público erudito.



7. Outras poéticas composicionais desconsideram a mediação das TM. Assim é para certas improvisações “totais”, as maneiras informais de tocar instrumentos, a música repetitiva “minimalista”, a composição estocástica etc. Aqui a experiência musical resulta da aplicação ao material sonoro de alguns princípios ou modelos retirados dos níveis de CG e PS (processos lógicos ou comportamentos psicofisiológicos, modelos matemáticos ou físicos etc.). Na maioria dos projetos “experimentais”, a Op resultante pode não ser relevante.



8. Nosso modelo básico pode abarcar ainda os projetos em música mais radicais e elementares, como o projeto de Cage em que a experiência ou competência musical se reduz a “abrir os ouvidos”, ou seja, a esquemas sensório-perceptivos no nível do CG; ou os projetos de “composição para todos” de Paynter (Paynter & Aston, 1970), baseados na observação de todo tipo de eventos cotidianos (nos níveis da CG e do E).



9. O modelo exposto no caso 8 é também a referência básica para uma competência exercida na psicologia da música, quando centrada na percepção musical no nível do CG. Vários ramos dessa disciplina então constroem várias trilhas de sentido entre este nível básico e outros mais altos, por exemplo:

CG-TM: conteúdos psicológicos de sistemas musicais (Francés, 1958; Kurth, 1969; Meyer, 1956; Wellek, 1963);

CG-Op: efeito de obras em sujeitos (musicoterapia) e significado subjetivo de obras (semântica experimental);

CG-E: psicologia do estilo.

10. De maneira semelhante, a produção de sentido pela sociologia da música consiste em correlacionar primeiro, com um nível privilegiado de PS, todas as práticas e instituições seguidas de E, e mais raramente TM (Blaukopf, 1972; Lowinsky, 1941; Marothy, 1974; Weber, 1921).

11. A teoria da música obviamente toma a TM como seu ponto de referência e grupo especial de código; quanto mais ela emprega também outros códigos, tanto mais a competência técnica adquire densidade cultural. As correlações favoritas são TM-E e TM-Op, o que ordinariamente constitui a análise musical. As vertentes TM-CG e TM-E tendem a coincidir (embora de pontos de começo opostos) respectivamente com a psicologia e a sociologia de sistemas musicais.

12. Em relação à crítica musical, ela favorece E e Op. Referência a outros níveis ocorre subsequente a fim de caracterizar suas tendências especiais (psicossociológica, formal-analítica ou crítica “estrutural”).

13. Em termos da presente teoria, uma “competência histórica” em música parece ser a habilidade dos níveis mais “altos” (PS, TM, E, Op) de correlacionar e/ou estruturar cada um deles com referência ao âmbito total da cultura ocidental ou a alguns de seus pontos, algumas vezes incluindo uma visão diacrônica aos próprios níveis e suas correlações. Descrever a atividade múltipla que acontece sob o nome de “história da música” com base nesse modelo seria sem dúvida uma tarefa muito interessante, apesar de demorada.

14. Finalmente, a semiótica da música é a disciplina cujo objeto é a competência musical como a definimos. É, portanto, a disciplina que formulou a teoria aqui exposta e que deve criticá-la também.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Einleitung in der Musiksoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1962 (trad. It. , *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino: Einaudi, 1971).

ASAFIEV, Boris V. *Die Musikalische Form als Prozess*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976.

BERIO, Luciano. *Intervista sulla musica: a cura di R. Dalmonte*. Bari: Laterza, 1981.

BLACKING, John. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLAUKOPF, Kurt. *Musiksoziologie*. Niederteufen: Niggli, 1972.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

COOKE, Deryck. *The Language of Music*. London: Oxford University Press, 1958.

FRANCÉS, Robert. *La perception de la musique*. Paris: Vrin, 1958.

GUILHOT, Jean; Guilliot, Marie Aimée; Jost, Jacques. *Musique psychologie et psychotérapie*. Paris: Editions Sociales Françaises, 1964.

KAROLYI, Otto. *Introducing Music*. Harmondsworth: Penguin, 1965.

KURTH, Ernst. *Musikpsychologie*. Hildesheim: Olms, 1969.

LASKE, Otto. Musical semantics: a procedural point of view, in *Actes du 1er Congrès International de Sémiotique Musicale/Proceedings of the 1st International Congress on Semiotics of Music*, G. Stefani (ed). Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale, 1975.

LOWINSKY, Edward E. The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance. *Papers of the American Musicological Society*, 57, 1941.

MARÓTHY, Janus. *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

_____. *Explaining Music*. Berkeley: University of California Press, 1973.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

PAYNTER, John & Aston, Peter. *Sound and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

WEBER, Max. *Die Rationale und Soziologischen Grundlagen der Musik*. München: Drei Masken Verlag, 1921.

WELLEK, Albert. *Musikpsychologie und Musikaesthetik. Grundriss der Systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft, 1963.

WILLEMS, Edgar. *L'oreille musicale*. Geneve: Droz, 1933.

Resenha de CD

AMJËKIN - Música dos povos Timbira

Carlos Sandroni¹



Conjunto de 3 CDs (contendo 103 faixas) e livreto de 24 páginas coloridas com fotos, textos explicativos e mapa. Realização do Centro de Trabalho Indigenista, do Programa Educação e Referência Cultural e da Associação Vy'ty Catë dos Povos Timbira do Maranhão e Tocantins. Textos de Gilberto Azanha e Kilza Setti. Coordenação geral de Maria Elisa Ladeira. Coordenação musical de Kilza Setti. Produção musical de Renata Amaral. Patrocínio da Petrobras. Não consta data de edição (certamente final de 2004 ou início de 2005); a gravação foi feita em fevereiro de 2004².

“Timbira” é designação geral (de origem incerta mas consagrada no português pelo menos desde o famoso poema de Gonçalves Dias) usada para um conjunto de povos Jê que habitava o interior do Maranhão, e que hoje, além do sul daquele estado, ocupa também áreas do leste do Pará e do norte do Tocantins. As etnias representadas nesta coleção são os Canela-Apãniekrá, Krikati, Canela-Ramkokamekrá, Gavião-Pykopjê, Apinajé e Krahô. O CD triplo é parte de um projeto mais amplo, o Arquivo Musical Timbira, que vem sendo implementado com intensa participação dos próprios índios, inclusive na realização de gravações (as aqui apresentadas, no entanto, foram feitas por Renata Amaral e André Magalhães).

As gravações foram realizadas numa só semana, durante o I Encontro de Cantadores Timbira. O encarte não traz informações sobre o contexto ritual original das gravações (a não ser dados sumários como “cantiga de festa, à noite”, ou “cantiga convite para a cantoria da madrugada”). Tampouco traz os textos originais, mas apenas o que se

¹ Bacharel em Sociologia pela PUC/RJ (1981), com mestrado em Ciência Política (Ciência Política e Sociologia) pela Sociedade Brasileira de Instrução - SBI/IUPERJ (1987) e doutorado em Musicologie pela Université de Tours (Université François Rabelais) (1997). Atualmente é Professor adjunto da Universidade Federal de Pernambuco.

² Os exemplos de áudio estão disponibilizados em formato MP3.

presume serem traduções do sentido geral dos mesmos. A duração das faixas é, em média, de 2 a 3 minutos, concedendo antes ao padrão de CDs comerciais, do que ao tempo dilatado de rituais tradicionais – o que pode ser uma vantagem para a maioria dos ouvintes, incluindo etnomusicólogos sem familiaridade prévia com a música timbira.

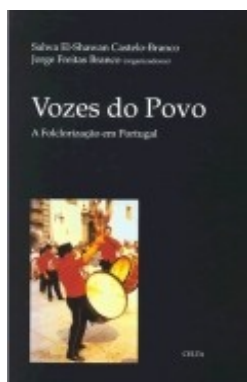
A riqueza musical da coleção é grande. A variedade de timbres e texturas – incluindo voz solo (com ou sem vibrato, hoquetos, portamentos, apogiaturas, entre outros recursos expressivos), interjeições do “mandador” (ou animador dos cantores), coro feminino, maracás, sistros, dois tipos de ocarinas e dois tipos de buzinas (ou trompas) – desafia estereótipos sobre a monotonia das músicas indígenas. O uso simultâneo destes elementos em diversas faixas cria efeitos de textura que um músico da sociedade envolvente pode qualificar como “sinfônicos”. A presença reiterada do canto em terças paralelas é digna de nota, por rara, salvo engano, em gravações disponíveis de música indígena brasileira. Também é notável o entusiasmo e a precisão demonstrados por todos os intérpretes, pelo menos na medida em que pode julgar, pela simples audição, um leigo em música timbira.

Apesar das lacunas informativas do encarte – entre as quais não é das menos importantes a de informações de contato para encomenda – trata-se de uma coleção de grande valor para o conhecimento da música timbira e para a divulgação das músicas indígenas do Brasil. Concilia, com brio, os desafios de dar um retrato convincente da música de um povo pouco conhecido da maioria dos brasileiros, e de propiciar uma experiência musical agradável ao público leigo interessado em ampliar seus horizontes sonoros.

Resenha de Livro

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas. *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras, Portugal: Celta Editora, 2003.

José Carlos Teixeira Jr.¹



A partir de uma perspectiva múltipla, sugerida pela própria dimensão do tema abordado, *Vozes do Povo* é uma obra que explora o processo de institucionalização do folclore em Portugal. Através de 42 artigos produzidos por antropólogos, etnomusicólogos, historiadores, musicólogos, sociólogos, cientistas políticos, dentre outros especialistas, o presente livro nos trás um panorama da folclorização portuguesa. Mas, apesar dessa multiplicidade de abordagens, podemos apontar para a existência de um eixo comum: o caráter político do folclore. Esse caráter, em linhas gerais, apresenta-se compreendido a partir da relativa autonomia que o campo de produção, distribuição e consumo da chamada cultura popular assume desde os fins do século XIX.

Apesar da distinção entre cultura da elite e cultura do povo já existir desde séculos atrás, se tornou consenso afirmar que a institucionalização do chamado *folklore* (*folk* = povo; *lore* = saber) ocorreu no interior do processo de construção dos estados nacionais modernos. Isso se deu porque o então “saber do povo” assumiu uma importância estratégica nas diversas iniciativas de se tentar descobrir (no sentido científico da palavra) a identidade cultural de uma determinada nação. Mas, por muito tempo, acreditou-se que a existência de uma identidade cultural anterior e superior aos interesses privados e particulares, capaz de unir os cidadãos num estado de espírito verdadeiramente comum, foi o que permitiu que o então folclore adquirisse um legítimo estatuto de estado.

No artigo que inaugura a obra, o historiador e cientista político Rui Ramos procura, logo de início, tornar evidente o engano dessa idéia. Ramos nos mostra que o começo do processo de institucionalização do folclore português estava estreitamente vinculado às expectativas e aos interesses na consolidação dos alicerces da democracia liberal

¹ Graduado em música com mestrado em etnomusicologia.

naquele país. Isso nos esclarece, conseqüentemente, que longe de se apresentar constituído por discursos e práticas que representavam e codificavam, de forma natural ou isenta, “uma gramática para a interpretação da nação” (p. 6), do que seria o verdadeiro espírito lusitano – como pretendia, por exemplo, a “Campanha do Reaportuguesamento de Portugal” em 1910 (p. 30), a “Primeira Exposição Colonial Portuguesa” em 1934 (p. 155), o “Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal” em 1938 (p. 207) –, a folclorização nesse país foi impulsionada por interesses que se contrastavam e que expressavam tensões e conflitos sociais concretos.

Essa correlação de forças é constatada empiricamente em diversos artigos do livro, os quais procuram esclarecer justamente a complexidade do campo do folclore no Estado Novo, período em que a noção de “identidade nacional” desempenhou um papel político estratégico. Ao abordar a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho – FNAT (p. 37), por exemplo, o historiador Daniel Melo ressalta o caráter paradoxal dessa instituição: se, por um lado, a FNAT desempenhou um importante papel na concretização de um programa oficial de divulgação da cultura popular de Portugal, por outro lado, ela também estimulou o esvaziamento de preciosos componentes de emancipação política e intelectual do trabalhador, ajudando a promover a conciliação entre capital/trabalho e a neutralização de antagonismos sociais quando da modernização econômica e tecnológica em curso no período de expansão capitalista. Já no artigo “SNI e os ranchos folclóricos” (p. 191), a antropóloga Vera Marques Alves nos mostra a ironia da incompatibilidade e do distanciamento que existia entre o Secretariado Nacional de Informação (SNI), órgão responsável pela construção da imagem cultural de Portugal (principalmente no âmbito internacional), e os ranchos folclóricos portugueses, agrupamentos considerados pelos especialistas como mais representativos e autênticos da cultura desse país.

Mas não foi apenas no seio das instituições de Estado que tais tensões e conflitos se manifestaram. Ainda nesses mesmos artigos, encontramos trabalhos como, por exemplo, o da doutora em estudos performativos, Kinberly DaCosta Holton (p. 143), que aborda o parentesco cultural dos ranchos folclóricos portugueses (mais especificamente o do Rancho Folclórico de Sobrecelo, que foi tomado como estudo de caso) procurando desvendar suas principais estratégias de adaptação e/ou resistência às mais diversas mudanças políticas e culturais ocorridas entre os períodos do Estado Novo e pós-revolucionário. Assim como, também, o artigo do antropólogo Paulo Maximino (p. 375) que, partindo da noção de “tradição inventada” de Eric Hobsbawm, procura demonstrar como a tradição que envolve a figura do campino, enquanto representante da região do Ribatejo, está associada a um processo construtivo de identidades sociais específicas. Isso sem falar nos mais diversos protagonistas abordados, como o padre Antônio Marvão (1903-1993), uma das principais figuras responsáveis pelas pesquisas sobre o canto alentejano no início do século XX (p. 455), o militar Manuel Augusto de Almeida Campos (1890-1956), que contribuiu para a circunscrição da idéia de povo ao mundo rural e para a importância dos músicos militares na produção musical no interior de Portugal (p. 441), e muitos outros atores sociais que, direta ou indiretamente, foram também responsáveis pela caracterização dos rostos, vozes e sotaques nesse processo de concretização da institucionalização do folclore português.

No reconhecimento disso que poderíamos chamar de uma heteroglossia na cultura portuguesa, a qual permeou por muito tempo e aos sussurros todo o projeto político de construção da unidade nacional de Portugal, a etnografia é apresentada como um dos

principais pontos de reflexão: ela deixa de ser encarada como uma metodologia científica capaz de fornecer elementos legítimos para uma representação de uma determinada cultura, para se mostrar permeada por relações e estratégias de poder. Em outras palavras, o que se discute em vários pontos do livro através dessa prática política de representação da alteridade é que aquela suposta possibilidade de se construir um sentido cultural único e atemporal torna-se cada vez mais descartada (ou melhor, descartável), principalmente no mundo pós-1970, onde a globalização da economia, a reestruturação do processo produtivo e o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação e de transporte, intensificaram e dinamizaram cada vez mais a produção, a distribuição e o consumo de sentidos culturais diversificados.

Essa descartabilidade (se assim podemos dizer) é argumentada, principalmente, no artigo “Portugal em fim de século”, da socióloga Idalina Conde. Ao traçar um breve panorama da diversidade das dinâmicas culturais portuguesas nas últimas décadas do século XX, mais especificamente quando da institucionalização da democracia (com o 25 de Abril de 1974) e sua posterior adesão à União Européia na década de 1980, Conde escreve que é num “entrelaçamento de tempos que se define a contemporaneidade, em temporalidades de intensidades divergentes, mostrando como nada será mais difícil que encontrar o presente do nosso tempo quando se procura apenas um presente” (p. 60). Essa multitemporalidade, assim como todos seus suportes materiais, é apresentada como um dos principais elementos transgressores dos limites entre aquela suposta identidade portuguesa e a sua atual diáspora, a qual é entendida como algo que vai além do que uma simples questão espacial. Em “Folclorização e identidade crioula no bairro português de Malaca” (p. 587), por exemplo o antropólogo Brian Juan O’Neill nos traz uma dúvida bastante valiosa em relação a materialidade desses limites ao apontar para a diversidade de elementos que participam da construção, já na década de 1990, de uma suposta autenticidade da cultura portuguesa de Malaca: “o que estaremos a deformar ou a desvirtuar, quando indagamos se são autênticas as prestações dos ranchos folclóricos do bairro?” (p. 597).

Em linhas gerais, poderíamos dizer (já num sotaque *bourdiesiano*) que *Vozes do Povo* é uma obra que se apropria do folclore português para nos oferecer amostras bastante concretas de como o Estado Cultural (entendendo, com isso, a cultura enquanto um campo dotado de instituições, mecanismos de produção e instrumentos de regulação próprios), ainda não foi totalmente destituído de seus mais diversos e contraditórios suportes ideológicos.