

Música e Cultura

VOLUME 4
2009

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Vol. 4
2009

Editado por:

Deise Lucy Oliveira Montardo
Reginaldo Gil Braga

Vol. 4 - 2009

Carta dos editores 4

Artigos:

Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje

Edilberto José de Macedo Fonseca 5

Festa com os espíritos

Eduardo Pires Rosse 15

Santos Guerreiros: As Jornadas Encantadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo

Diogo Bonadiman Goltara 24

Cantos rezados, rezas cantadas: atos, palavras e sons no ritual de lamentação das almas

Carolina Pedreira 38

Ouvindo gravações de 1946 em 2008: Primeiras gravações de campo realizadas no RS retornam aos *maçambiqueiros* de Osório

Luciana Prass 51

Resenha de CD:

Suíte para os orixás

Marcos Edson Cardoso Filho 67

Carta dos Editores

Deise Lucy Oliveira Montardo¹
Reginaldo Gil Braga²

Prezados leitores,

Queremos, antes de mais nada, agradecer aos fundadores e editores dos primeiros números da Revista *Música & Cultura*, pela disponibilização do periódico para a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Em especial ao Hugo Ribeiro que, continua, gentil e prontamente, confeccionando a página da revista. Este é um veículo importante para esta área do conhecimento que tanto vem crescendo, no país, nos últimos anos. Aproveitamos a oportunidade para convidarmos todos a participarem do IV ENABET, Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia que será realizado na Universidade Federal de Alagoas, UFAL, entre os dias 11 e 14 de novembro.

Este editorial presta uma homenagem póstuma a amiga e colega Maria Ignez Cruz Mello, luminosa pesquisadora, compositora, intérprete e, mais importante que tudo, ser humano. Destacamos aqui a inestimável contribuição que legou a etnomusicologia com sua pesquisa sobre a música Wauja, no mestrado e no doutorado. Sua tese “Iamurikuma: Música mito e ritual entre os Wauja do alto Xingu” defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFSC) foi premiada nacionalmente pela CAPES e pela ANPOCS. A Mig, como era carinhosamente chamada pelos amigos, lecionava no curso de Música e na Pós-Graduação em Música da UDESC e ocupava a tesouraria da atual diretoria da ABET. Ela nos deixou uma lição: trabalhar e viver com dedicação, amor e alegria. Saudades!



Maria Ignez Cruz Mello

¹ Professora do Departamento de Antropologia da UFAM.

² Professor do Departamento de Música da UFRGS.

Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje¹

Edilberto José de Macedo Fonseca²

Resumo

Em 1960, a recém instituída Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro financiou uma pesquisa de campo conduzida pelo pesquisador Joaquim Ribeiro, no sentido de promover o Levantamento Folclórico de Januária, no município do norte de Minas Gerais. Durante a pesquisa foram filmadas e gravadas em áudio variadas expressões e manifestações musicais. A pesquisa constituiu a primeira iniciativa de uma instância pública criada para tratar especificamente da preservação e divulgação de práticas ligadas às tradições populares. O objetivo dessa comunicação é discutir o contexto sócio-cultural dessa iniciativa, de que forma ela se insere hoje na tradição de registros etnográficos de campo das músicas de populares de tradição oral no Brasil. A reflexão sobre essa iniciativa conduz, ainda, a uma discussão final sobre a maneira como a etnomusicologia brasileira, herdeira dos registros deixados pelos estudos das tradições folclóricas no país, enfrenta a questão de oscilar entre a perspectiva interpretativa e colecionista frente ao crescente volume de registros fonográficos, obtidos a partir da facilidade de acesso aos mecanismos tecnológicos de gravação. Nesse contexto, emergem desafios para a etnografia como prática mediadora na formulação de representações simbólicas e de construção de identidade, em função do surgimento de novos modelos de interação entre pesquisadores e pesquisados.

Abstract

In 1960, the newly created Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro funded a field research conducted by researcher Joaquim Ribeiro, in order to promote the Levantamento Folclórico de Januária, in the northern city of Minas Gerais. During the search were filmed and recorded on audio varied musical expressions and manifestations. The survey was the first initiative of a public body set up to deal specifically with the preservation and dissemination of practices related to folk traditions. The purpose of this communication is to discuss the socio-cultural context of this initiative, how it fits today in the tradition of ethnographic field records of tradition popular music in Brazil. The reflection on this initiative leads to a final discussion on how the Brazilian ethnomusicology, heir of the records left by the studies of folk traditions in the country, faces the question of swing between the interpretative perspective and just the act of collect front of the growing volume of records sound, obtained from the ease of access to technology for recording. In this context, emerging challenges for the ethnography practice as mediator in the formulation of symbolic representations and construction of identity in the light of new models of interaction between researchers and searched.

¹ Gostaria de agradecer às agências de fomento (FAPERJ e CNPq) que, através do Programa de Pós-Graduação em Música do UNIRIO-RJ, financiaram a pesquisa e, também, ao Centro Nacional de Cultura Popular/IPHAN pelo apoio recebido.

² Pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN e doutor em música pela UNIRIO (2009). dil.fonseca@gmail.com

Os registros audiovisuais e o campo das tradições populares no Brasil

As transformações vividas pelo país na primeira metade do século XX levaram setores da intelectualidade brasileira na direção de um projeto de busca por modelos de representação que balizassem a constituição de um sentimento de pertencimento à pátria. A busca se coadunava ao ideário modernista, em voga na época, assim como com os objetivos de um projeto político das elites brasileiras que queriam criar e estabelecer representações simbólicas que relacionassem povo e nação. A necessidade de constituição da imagem do país no cenário internacional, como uma nação com características e especificidades próprias, passava pela busca dessa legitimidade junto às camadas populares, reconhecendo nelas os perfeitos mediadores dentro do processo de formação dessa idéia de um Brasil “original” e “autêntico”. A cultura popular era, talvez, o principal esteio de sustentação dessa visão, sendo o campo das tradições populares aquele que melhor cumpriria esse papel ideológico no projeto de modernidade.

Nesse contexto, as ações de preservação do folclore e da cultura popular no Brasil, que até meados do século passado dependiam de esforços individuais e pontuais de alguns pesquisadores junto à instituições nacionais e estrangeiras, entram na pauta de discussão, tornando-se assunto estratégico das políticas que seriam implementadas a partir daí. De modo geral, as ações governamentais seguiram o ideário modernista tendo como horizonte a noção de consagração de um patrimônio cultural nacional.

Os estudos sobre música, vindos de uma longa tradição no mundo ocidental, passaram por significativas mudanças ao final do século XIX decorrentes da invenção do fonógrafo pelo americano Thomas Edison em 1877. Fazendo um balanço dos principais marcos referenciais que balizaram a constituição da etnomusicologia no Brasil, Tiago de Oliveira Pinto reafirma o que o etnomusicólogo Jaap Kunst já constataria: que a disciplina só ganhou estatuto científico em função da invenção dos processos de gravação sonora (Pinto, 2005: 109). Particularmente no Brasil, cita o ano de 1901 como aquele no qual terá início a utilização de registros fonográficos, através de pesquisadores nacionais e estrangeiros.

Entre 1908 e 1913, Wilhelm Kissenberth e Theodor Koch-Grünberg, já realizavam registros de músicas e cânticos dos índios Kaiapós, Karajás, Makuxi, Taulipan e Yekuana. Em 1912, Edgard Roquette Pinto fez gravações entre os Parecis e Nhambiquara do Mato Grosso, também com um fonógrafo “Edison”. Oliveira Pinto lembra que a utilização do modelo de fonógrafo com cilindro vai até o final da década de 1930, quando aparelhos mais modernos com discos e fitas magnéticas irão substituí-lo.

Nessa mesma década, pesquisadores brasileiros começam a utilizar gravações em trabalhos de campo. Entre 1934 e 1937, Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana, arquiteta uma expedição de coleta folclórica. a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, que tinha como objetivo coletar manifestações de música e festas populares de tradição oral no Norte e Nordeste do Brasil, gravando, ao final, 293 fonogramas (Lacerda, 2008). Entre 1942 e 1945, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, além de inaugurar o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música em 1943, realiza gravações pelos estados de Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Alceu Maynard de Araújo desenvolveu, pelo interior paulista, pequenos levantamentos folclóricos ainda na década de 1940, sob os auspícios do Instituto de Administração da Universidade de São Paulo (Vilhena, 1997). Entre

1949 e 1954, o músico César Guerra-Peixe se estabelece no Recife, gravando e estudando expressões musicais populares locais ligadas ao coco, aos maracatus, ao frevo e ao Xangô (Egg, 2004).

Dos estrangeiros que realizaram gravações sonoras no Brasil nesse período, são referenciais aquelas realizadas por Melville e Frances Herskovits de músicas de candomblé na Bahia na década de 1940, e também as do historiador Stanley J. Stein, recém reveladas, que registrou pontos de jongo em Vassouras em 1949 (Lara & Pacheco, 2008).

Em 1947, com a instauração da Comissão Nacional de Folclore, em consonância com recomendações da UNESCO, os estudos de folclore e das tradições populares ganham uma nova dimensão, já que a Comissão se articula às Comissões Estaduais de Folclore, ampliando sua abrangência a vários estados do país. A Comissão, tendo à frente o musicólogo e alto funcionário do Ministério das Relações Exteriores, Renato Almeida, não contava com recursos financeiros, apoiando-se nessa rede de secretários estaduais que atuavam pela “causa do folclore”. A falta de recursos fazia com que a Comissão tivesse mais um caráter de indutora, sugerindo e recomendando, do que de executora de ações e pesquisas. Mesmo nessa situação, a Comissão conseguiu - e vem conseguindo - organizar inúmeras ações e atividades ligadas ao folclore³.

O sonho de uma entidade que agregasse interessados pelo tema era antigo e cultivado por setores da intelectualidade brasileira ligados à pesquisa e coleta das tradições populares. Esse movimento de valorização de práticas e saberes tradicionais se coadunava a uma mobilização que havia se espalhado pela América Latina após a II Guerra Mundial, com a criação da ONU e a organização da UNESCO. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instalada oficialmente em 22 de agosto de 1958, terá o musicólogo Mozart de Araújo como seu primeiro diretor, e se constituirá como entidade pública no bojo do movimento fomentado pela Comissão. Resultado da ação histórica de diversos setores da *intelligentsia* brasileira e reunindo pesquisadores, artistas, folcloristas, além de setores e instituições das mais diversas tendências e regiões, a Campanha assume o papel de se estabelecer como um espaço social de “práticas articuladas” (Chartier, 1990: 27).

O Levantamento Folclórico de Januária

Um dos primeiros estudos de campo realizados pela Campanha foi na região de Januária, norte de Minas Gerais, em 1960 pelo historiador, linguista e folclorista Joaquim Ribeiro⁴. Se por um lado, enquanto ação institucional, a pesquisa se inseria, conforme visto, numa linha de tradição que vinha se formando desde o começo do

³ O folhetim comemorativo Cinquentenário da Comissão Nacional de Folclore – IBECC-UNESCO - 1947-1997, lista várias dessas atividades, tais como: O Ciclo *Antropologia e Folclore*, ministrado pelo casal Strauss (Claude-Levi e Cláudia Judite); 4 Semanas Nacionais de Folclore (1948, 1949, 1950, 1952); 8 Congressos Brasileiros de Folclore (1951, 1953, 1954, 1959, 1963, 1970, 1974, 1995) e 1 Congresso Internacional de Folclore (1953), entre outras ações e publicações.

⁴ Além de Januária, no mesmo período, o norte do litoral paulista foi objeto de pesquisa etnográfica por parte da Campanha, conduzida pelo musicólogo Rossini Tavares de Lima. Também Edison Carneiro na mesma época propõe à Campanha um "Plano de Pesquisa do Samba e Danças derivadas do Batuque" (CDFB, 1959).

século, por outro, inaugura um novo modelo de atuação no âmbito das políticas federais voltadas para a área cultural, especialmente àquelas ligadas às manifestações da cultura popular tradicional. Tendo Januária como polo, a pesquisa tinha o intuito de realizar um inquérito sobre aspectos da cultura popular, folclórica e tradicional dessa porção média do rio São Francisco.

Nos documentos relativos à viagem⁵, não constam indicações precisas do porque da escolha de Januária como polo de pesquisa de campo da Campanha. Em maio de 1959, a Campanha recebeu "um memorandum do Sr. Ministro da Educação [Clóvis Salgado] solicitando uma pesquisa folclórica na cidade de Januária, por ocasião da comemoração de seu centenário" (CDFB, 1959). Em setembro de 1959, parte da 10a. Reunião Ordinária do Conselho Técnico foi dedicada "a discussão da pesquisa folclórica em Januária, com a participação do deputado Manuel de Almeida, o qual fez ligeira exposição, declarando ser essa região um dos maiores repositórios do Folclore do Brasil" (CDFB, 1959). Já em outubro, o Boletim do IBEEC anunciava que a Campanha resolvia "realizar um levantamento folclórico do município de Januária, em Minas Gerais, tendo comissionado o prof. Joaquim Ribeiro para visitar a região e estudar in loco os problemas da pesquisa a ser empreendida" (IBEEC, 1959, grifo do autor).

Ele esteve três vezes em Januária: ao final do ano de 1959, em viagem preliminar de observação para implementação do levantamento folclórico, e por duas vezes em março e julho de 1960. A ida envolveu deslocamentos por via aérea, já que não existiam ainda estradas pelas quais se pudesse chegar rapidamente à cidade. Embora tenha estado lá somente três vezes, coordenou uma equipe de 28 membros⁶ que realizou o levantamento ao longo de dez meses de trabalho. O que é interessante notar nesse modelo de pesquisa que a Campanha implementa é a articulação social e política para a formação dessa rede de correspondentes que fariam a "coleta primária dos dados", e que os folcloristas entendiam como fundamental para o trabalho. Na prática, pelas palavras do diplomata e musicólogo Renato Almeida, conselheiro da Campanha, o modelo parecia ser novo, já que, como argumentava, "pela primeira vez se tenta êsse esforço no Brasil, o recrutamento do pessoal não vai ser fácil e não há cabedal de experiência de que nos valer"⁷ (Almeida, 1959: 2).

Como lembra o sociólogo Luís Rodolfo Vilhena, a pesquisa de campo compunha somente uma das pernas do tripé sobre o qual os folcloristas entendiam o conjunto das ações institucionais que a Campanha deveria conduzir. Renato Almeida enumera os três principais elementos que comporiam o trabalho de pesquisa: "a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação" (Almeida, 1953: 341). Assim, paradoxalmente, a pesquisa, como lembra Vilhena, não implica "uma prioridade; pelo contrário, a necessidade da pesquisa é função da segunda tarefa, a

⁵ Documentos depositados na Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

⁶ Segundo notas da Campanha, os recursos disponibilizados para o Levantamento Folclórico de Januária foram de CR\$ 100.000,00 (livres de despesas de pessoal). Nessa época o salário mínimo girava em torno de CR\$ 7.800,00 (Dieese, 2008).

⁷ Todas as citações desse trabalho preservam a escrita originalmente encontrada nas edições transcritas.

preservação (...) uma ação meramente defensiva em relação ao processo de ‘regressão’ das tradições populares identificado pelos folcloristas” (Vilhena, 1997: 174).

Desde 1937, quando da criação da Sociedade de Etnografia e Folclore por Mário de Andrade, e mesmo antes com Amadeu Amaral, o tema da constituição de uma rede de colaboradores pela “causa” do folclore se mostrava muito presente. Em 1959, o pesquisador Mozart Araújo já sugeria que "teria um aproveitamento de maior finalidade sob o ponto de vista da preservação e como medida de ordem geral, se obtivesse o apoio das Prefeituras do interior êsse projeto geral, abrangeria e protegeria todos os interesse (sic) da música folclórica" (CDFB, 1959). Apontando nessa direção, o ofício no.281/59, recebido em 1960, anunciava que "o prefeito de Januária dá o seu pleno apoio ao levantamento folclórico daquela região" (CDFB, 1959).

Em setembro de 1959, Renato Almeida sugeria alguns pontos para o Levantamento.

A fim de facilitar o Conselho na constituição das equipes, não só o prof. Joaquim Ribeiro poderá ver se se pode contar com elementos locais, como ainda indicar a necessidade de especialistas em assuntos correlatos, antropólogo, economista, etnógrafo, sociólogo, cartógrafo, etc. Acredito que um contato com o professorado local possa ser da maior vantagem, pois haverá muitas providências que, orientadas devidamente, podem ser utilizadas com proveito, além de serem pessoas conhecedoras da região, a quem se poderá incumbir de coletar muitos dados de literatura oral, não só infantil, como de ordem geral. Também os alunos devem ser considerados informantes de valor, de que nos devemos utilizar. (Almeida, 1959).

Os registros audiovisuais produzidos pela pesquisa de Ribeiro cobriram variadas manifestações musicais locais, totalizando 7 horas e 35 minutos de gravação de cantorias, poesias, contação de “causos”, entrevistas e depoimentos. Foi realizado, também, o filme *Levantamento Folclórico de Januária*⁸, que aborda aspectos relacionados ao cotidiano da população, principalmente, as expressões da cultura popular local.

No livro *Folclore de Januária*, onde constam os resultados dessa pesquisa, Ribeiro cita a extinta Sociedade dos Amigos do São Francisco, associação ligada à cultura no município que, por ser composto dos “principais homens cultos da região” (Ribeiro, 2001: 22), seria a entidade ideal para conduzir o levantamento folclórico. O que se vê – e nos interessa aqui - é que, na perspectiva dos folcloristas, o trabalho de campo passava pela articulação de um conjunto de “agentes locais”, que ironicamente acabavam por, em circunstâncias específicas, servir tanto como pesquisadores como objetos de estudo dependendo de quem fosse o pesquisador.

Trabalho de campo: coleta e interpretação

A preocupação dos folcloristas com a coleta de dados e o recrutamento de pessoal para essa tarefa era clara, tendo Renato Almeida editado o *Manual de coleta folclórica*, para orientar a pesquisa de campo para aqueles pouco ou não treinados no assunto. Naturalmente que como entidade de caráter público, e ao articular uma rede de colaboradores, a Campanha procurou garantir em seus projetos a participação de

⁸ O áudio do filme se perdeu devido às mudanças de sede da Campanha. Não há registro de nenhuma cópia do áudio, que diferentemente de hoje, era gravado separadamente da parte de vídeo.

pesquisadores que possuíam formação e perspectivas epistemológicas bastante distintas. Se o campo do folclore teve sempre a vocação de congregar a colaboração de pesquisadores das mais diferentes tendências, amadores ou não, a coleta dos dados teve sempre prioridade sobre sua interpretação. Marcada pelo amadorismo diletante de seus colaboradores, fato observado e combatido por Amadeu Amaral⁹ e Mário de Andrade, a coleta de tradições populares produzida por colaboradores expunha uma questão metodológica que extrapolava o próprio contexto da Campanha, e residia no fato de haver uma tensão entre duas vertentes quanto a abordagens dos fatos sociais.

O pós-guerra trouxe uma crise paradigmática para as ciências sociais e humanas determinando novos modelos de abordagens do comportamento humano. Rita Segato aponta a sociologia weberiana como aquela na qual já se notam “os primeiros sinais premonitórios desta crise” (Segato, 2000: 18) que divisará a prática de pesquisa de sociólogos e antropólogos daquela realizada então pelos folcloristas. A pura coleta de fatos, objetos ou relatos, com finalidade preservacionista, foi substituído pela perspectiva da busca da dimensão interpretativa da cultura, já que “não é da forma dos comportamentos que deriva o interesse sociológico, senão de algo que se encontra fora deles mesmos, no sistema de idéias, valores e intenções que lhes dão sentido e pelo qual eles podem ser explicados” (Segato, 2000: 18). Na perspectiva do folclore, o modelo adotado de coleta de dados era apropriado e conveniente já que a realidade se apresentaria como “fato bruto”, como dado objetivo. Porém, pelo novo paradigma, a percepção da realidade é sempre mediada por mecanismos heurísticos que determinarão como se dará o processo cognitivo e, nesse sentido, “o nível não-visível, não fenomênico da ação, tornou-se central nas análises de antropólogos, lingüistas, psicólogos, etc” (Segato, 2000: 19).

A nova perspectiva epistemológica via com ceticismo as exaustivas, e nem sempre rigorosas, coletas de campo promovidas pelos colaboradores que atuaram durante a Campanha, levantando a questão de como abordar todo esse material. Se o quadro teórico e de hipóteses é que deveria direcionar a pesquisa, delimitando seu recorte, os folcloristas eram acusados de serem meramente descritivos furtando-se à interpretação, havendo assim, uma dicotomia entre as metas e a metodologia de pesquisa.

O debate sobre essa dicotomia não era, contudo, estranho ao ambiente intelectual da Campanha. Se havia a valorização da pesquisa empírica sobre a interpretação, em função da necessidade do cumprimento de uma agenda de preservação que motivava as ações, havia também, aqueles que defendiam essa postura como sendo a mais legítima. O próprio Joaquim Ribeiro não considerava possuir objetivo documental nem científico, a pesquisa que chega “ao campo” cercada de apriorismos teóricos (Vilhena, 1997: 182). Fica a dúvida em saber se a falta de pressupostos teóricos não seria, em si mesmo, um pressuposto.

O panorama intelectual no qual atuavam folcloristas e sociólogos nesse período era bem mais difuso, tendo vários pesquisadores participado de iniciativas de investigação das tradições populares promovidas tanto dentro do movimento folclórico quanto na área acadêmica. O sociólogo Florestan Fernandes foi um dos que primeiro criticou as

⁹ Amadeu Amaral (1948: 4) lista os três principais problemas relacionados ao folclore brasileiro enquanto disciplina: além do sentimentalismo, “de uma parte, o excesso de teorizações imaginosas e precoces; de outra, excesso de diletantismo erudito”. Para ele, o impulso inicial que conduziria os pesquisadores ao estudo das manifestações folclóricas estaria em uma “espécie de admiração romântica de seus conterrâneos” (Amaral, 1948: 5) numa tentativa de exaltação do que haveria de glorioso, alegre e imaginativo nelas.

aspirações de surgimento da disciplina “Folclore”, vendo nesses estudos mais um método de estudo do que propriamente uma ciência (Fernandes, 1945). Apesar dos embates intelectuais travados entre pesquisadores de diferentes linhas de pesquisa¹⁰, na prática, o ambiente intelectual da época os envolveu em iniciativas comuns¹¹.

Esse período de auge do movimento folclórico coincide com a afirmação, no exterior, de um espaço acadêmico mais definido para a etnomusicologia, fato que só ocorrerá no Brasil a partir da década de 1990 com a implantação dos primeiros programas nas Universidades Federais do Rio e da Bahia (Pinto, 123). Como lembra Elizabeth Travassos, “os etnomusicólogos – que herdam a área temática do Folclore – não elegendem [contudo] a busca das origens étnicas de determinados ‘traços’ culturais-musicais como seu problema mais importante” (Travassos, 2003: 76), o que sugere que o novo paradigma de pensamento sobre cultura se reflete no estabelecimento da disciplina no Brasil.

Perspectivas e questões atuais

Se, como afirma James Clifford, o trabalho de pesquisa etnográfica se insere na luta “incansável [de] alocação de outros num presente-que-está-se-tornando-passado” (Clifford, 2002: 87), é preciso refletir sobre o papel atual dos registros sonoros para a etnomusicologia. A utilização de gravações sonoras se impôs como uma necessidade para o trabalho de campo, evidenciando uma enorme variedade de circunstâncias de produção. Hoje, inúmeras pesquisas etnomusicológicas no Brasil são implementadas tanto como parte de projetos de pesquisa de agências estatais como de organizações e iniciativas privadas.

Parece fundamental que seja feita, em cada caso, uma reflexão sobre a profundidade histórica do legado de registros deixado pelos estudos de folclore sobre grupos, regiões e expressões específicas da cultura popular tradicional. Parece que, particularmente em relação aos registros audiovisuais de campo, essa reflexão aponta para, pelo menos, duas direções: uma que diz respeito às abordagens analíticas que podem ser dadas aos acervos produzidos, em diferentes contextos por indivíduos e grupos de pesquisadores; e outra que trata da recente tendência a um certo neocolecionismo, em função da facilidade de acesso às modernas tecnologias. Ambas as questões se relacionam à atual discussão intelectual do lugar da perspectiva interpretativa da cultura num mundo em que a distância entre *etnógrafo* e *nativo* se mostra cada vez mais difusa¹².

No âmbito da moderna antropologia, a identificação entre etnógrafo e antropólogo surge ao final século XIX (Clifford, 2002: 26) quando essa interação ainda não era determinante para a qualidade da coleta de campo. Clifford Geertz chama a atenção para

¹⁰ “Florestan trava uma longa discussão com os folcloristas, veiculada, em especial, em artigos escritos para *O Estado de S. Paulo*, embora ela seja indissociável de seus trabalhos de pesquisa” (Garcia, 2001).

¹¹ “O trânsito de personagens e assuntos entre essas áreas pode ser atestado também pelas reuniões de antropologia. Da comissão organizadora da I Reunião de Antropologia faziam parte Manuel Diégues Júnior e Édison Carneiro. O temário proposto para II Reunião de Antropologia (art. 2 do regulamento) destaca o folclore como item específico” (Cavalcanti *et alli*, 1990: 78).

¹² Ver José Jorge de Carvalho (2002).

o fato de que a antropologia (o que vale para a etnomusicologia) como forma de conhecimento só poderá ser entendida quando se “compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente o que é a *prática da etnografia*” (Geertz, 1978: 15, grifo nosso). Evidentemente que não se trata de buscar elementos legitimadores da autenticidade do discurso etnográfico entre e por meio de oposições do tipo “*nativo/pesquisador*” ou “*observador/observado*”, mas entender que o diálogo entre esses pares se dá mediado sempre por mecanismos de representação transpassados por relações de poder. Abordando a questão dos “nativos”, Angela Lühning aponta a importância de um necessário diálogo dentro ambiente intelectual da etnomusicologia brasileira.

Precisamos de uma nova mentalidade frente a estas convivências entre modos de vida, de criação, atuação e reflexão, tão diferentes bem como de uma maior naturalidade para incluí-los e aceitá-los nas fóruns oficiais e nas rodas, chamadas acadêmicas, revendo as posturas de arrogante superioridade, tantas vezes existentes nos meios apenas intelectuais, e aceitando as de humildade e de aprendiz de tantos outros conhecimentos presentes na roda da vida (Lühning, 2006, 46).

Há atualmente um significativo número de projetos que visam resgatar gravações históricas, com objetivos de restauração, pesquisa ou reavaliação dos efeitos dessas gravações sobre as populações pesquisadas. Um exemplo é o projeto do CD “Responde a roda outra vez” (2004) de Carlos Sandroni, que buscou refazer o roteiro da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. A etnomusicologia brasileira, herdeira que é do campo do Folclore, precisa refletir sobre o legado histórico deixado por esses pesquisadores como parte importante da produção de conhecimento sobre as músicas de tradição oral, ao mesmo tempo em que vive um momento sem precedentes de produção, coleta e difusão de materiais de campo.

Discutindo o papel das gravações de campo, Anthony Seeger argumenta que “o nosso campo seria mais rico se nossas análises permitissem a posterior reanálise, e debate sobre a natureza das próprias gravações originais, ao invés da nossa simples interpretação gráfica delas (Seeger, 1986: 264)”. Nesse sentido, acredito que uma reavaliação e recontextualização histórica das gravações realizadas em 1960 em Januária pela Campanha apontem, entre outros aspectos, para a atualização da discussão do papel dos registros audiovisuais para o campo etnomusicológico. Mostradas aos que participaram da pesquisa de 1960, aquelas gravações permitem construir propostas de avaliação dos inúmeros sentidos relacionados aos diversos fazeres musicais gravados e às próprias gravações. Desse modo, a discussão em torno desses registros deve incluir a análise de seu poder de representação e construção de memória e identidade para os indivíduos, grupos e comunidades pesquisadas, mas, também, para as próprias agências de pesquisa que realizam gravações, segundo interesses e perspectivas historicamente situadas.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ALMEIDA, Renato. “Essências do folclore brasileiro”. In: Calmon, Pedro *et alli*. *Aspectos da formação e evolução do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1953.

_____. *Carta à CDFB*. Rio de Janeiro, 1959.

CARVALHO, José Jorge de. “Poder e silenciamento na representação etnográfica”. *Série Antropologia*. Brasília, UnB, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura *et alli*. “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

CDFB. *Conselho Técnico de Folclore*, Rio de Janeiro. Ata da 10ª Reunião Extraordinária, em 16 de maio de 1959.

_____. *Conselho Técnico de Folclore*, 8a. Reunião Extraordinária. 25 de abril de 1959.

_____. *Conselho Técnico de Folclore*, 10a. Reunião Ordinária. 04 de setembro de 1959.

CHARTIER, Roger. “Introdução”. In: *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DIEESE. *Salário Mínimo*. Disponível em:
<http://www.dieese.org.br/esp/salmin/salmin00.xml> (Acessado em julho/2008).

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

FERNANDES, Florestan. *Sobre o folclore*. Editora USP, São Paulo, n. 9, p. 59-66, set. 1945.

GARCIA, Sylvia Gemignani. “Folclore e sociologia em Florestan Fernandes”. *Tempo Social: Rev. Sociol. USP*, São Paulo, 13 (2): 143-167, novembro de 2001.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.

IBECC, *Anais do 1º Congresso Brasileiro de Folclore*, I vol. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações, Ministério das Relações Exteriores, 1951.

LACERDA, Marcos Branda. *Os Registros Musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas*. Disponível em
http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/textos_frameset.html. (Acessado em 07/2008).

LARA, S. H. & PACHECO, G. (Org.). *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LÜHNING, Ângela. “Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras”. In: Rosângela Tugny & Rubem Caixeta de Queiroz (orgs.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Cem anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da disciplina no Brasil”. In: *II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004-Salvador)*. Anais/ABET/CNPq/Contexto, 2005.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*, Rio de Janeiro: Funarte, 1970.

SEGATO, Rita. “A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular”. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

SEEGER, Anthony. “The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today”. *Ethnomusicology*, Vol. 30, Nº 2, p. 261-276, Ann Arbor, Spring/Summer 1986.

TRAVASSOS, E. “Balanço da Etnomusicologia no Brasil”. *Opus*, v. 9, p. 66-77, Campinas, 2003.

VILHENA, Luís Rodolfo Paixão. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1997.

Festa com os espíritos

Eduardo Pires Rosse

Resumo

A categoria de “propriedade” - relegada à periferia do debate etnológico amazonista - tem sido atualmente reproblematicada, e através dela outras categorias fundamentais do pensamento ameríndio como o “igualitarismo” ou a “contrariedade ao Estado”. Diante dos maxakali/tikmũ’ün, grupo que estimula hoje um número crescente de pesquisadores, há realmente um sistema sofisticado de propriedade e hereditariedade de espíritos/cantos que contrasta com a negligência de uma profundidade geracional ou a não-funcionalidade social da propriedade de bens materiais. A observação de diversas formas sensíveis através das quais se estabelecem as relações com estes espíritos (canto, dança, alimentação, organização do espaço), principalmente durante momentos festivos centrais na sociocosmologia maxakali/tikmũ’ün permite pensar alguns aspectos deste sistema inicialmente de “propriedade”: a convergência que os momentos festivos operam entre as diferentes famílias nucleares e entre estas famílias e os espíritos mostram uma fina reafirmação da divergência ou da multiplicidade. Este gosto estético-sociológico da multiplicidade e da simetria entre os diversos agentes de uma relação vai na direção oposta à analogia da relação assimétrica “mestre/xerimbabo” proposta por Fausto (2008) como marca da linguagem da propriedade amazônica.

Abstract

The category of “property” – left on the periphery of Amazonian’s ethnologist discussion – has recently been reconsidered, as well as other Amerindian thought’s fundamental categories like “egalitarianism” or the “opposition to the State”. Within the maxakali/tikmũ’ün, who stimulate today a growing number of researchers, there is actually a sophisticated system of spirits/songs’ property and heritage. This system is in great contrast with the generational profundity negligence or with the non-functionality of material goods property seen in everyday social life. We’ll observe here different sensible forms through what one conceives the relations within these spirits, mainly during the party/celebrating moments that are central to the maxakali/tikmũ’ün’s sociocosmology. Singing, dancing, eating, organizing space, will allow us think some aspects of what is at the first moment a “property” system: the convergence operated by these party moments among different nuclear families and among these families and the spirits show a fine reaffirmation of divergence or multiplicity. This aesthetical-sociological inclination towards multiplicity and symmetry between the various agents of a relation points to the opposite direction of the asymmetric “master/pet” relation proposed by Fausto (2008) as a trademark of Amazonian property’s language.

Introdução

Bem recentemente a idéia de “propriedade” diante das sociedades amazônicas tem sido tema de uma interessante reflexão, através da qual se revisitam categorias fundamentais do pensamento ameríndio como a inalienação político-econômica, o igualitarismo social ou a “contrariedade ao Estado” propostas por Clastres (1974, 2005 [1977]).

Segundo Brightman, por exemplo, freqüentemente as sociedades amazônicas são “(...) tratadas como se propriedade fosse para elas uma instituição alienígena” (2008: 1)¹. O “declínio das abordagens da economia política na antropologia amazônica resulta da falha de seus proponentes originais em desenvolver uma teoria da propriedade específica à região; ao invés disto, eles importaram idéias de propriedade mais ou menos explicitamente influenciadas pelo marxismo” (*idem, ibidem*: 4).

Ao mesmo tempo e quase que paradoxalmente, as etnografias desta mesma área cultural abundam em descrições de casos os mais variados envolvendo idéias de “dono”, “chefe”, “mestre”: “Até onde eu saiba, todas as línguas amazônicas possuem um termo (...) que designa uma posição que envolve controle e/ou proteção, engendramento e/ou posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas ou não-humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis).” (Fausto 2008: 330). Fausto esboça a partir daí uma tentativa de sistematização da categoria de “dono” ou de “mestre”, “que, na Amazônia, transcende em muito a simples expressão de uma relação de propriedade ou domínio.” (*id. ibid.*: 329) Mesmo que alheia à esfera da dominação e do domínio privado, Fausto insiste numa analogia do proprietário como um pai-dono-mestre em relação a seus filhos-xerimbabos (animais de estimação). “Para que o mestre apareça como uma singularidade magnificada, o bando deve aparecer como uma coleção-anônima sem capacidade de ação própria” (*id. ibid.*: 335). “O dono é, pois, uma figura biface: aos olhos de seus filhos-xerimbabos, ele é um pai protetor; aos olhos de outras espécies (em especial os humanos), ele é um afim predador” (*id. Ibid.*).

Este debate (ainda jovem e sobre o qual passo muito sumariamente) ressoa em vários pontos com meu trabalho e meu interesse diante dos maxakali/tikmũ’ũn, e vou tentar, a partir dele, construir uma espécie de linha de fuga. Esta linha é fugitiva principalmente em dois aspectos: 1) vou me dedicar ao movimento inverso do pêndulo entre etnografia e modelo teórico, me atendo ao estudo de um caso bastante específico - ainda que motivado pelas idéias de síntese na reflexão da ‘propriedade amazônica’. 2) Se as considerações levantadas neste debate se apóiam ou têm início constantemente em léxicos lingüísticos [“(...) todas as línguas amazônicas possuem um termo (...) que designa”], vou tentar, de minha parte, refletir a partir de linguagens sensíveis, aquelas que são ditas e pensadas através de outros meios que não o falado (Seeger 1979: 374).

O problema é que às vezes suspeito da comodidade em se usar do “*narrow sense*” da etnosintaxe [para uma definição de “*narrow*” e “*broad sense*”, ver Enfield (2002: 7) e Goddard (2002)]. Quero dizer, nem sempre um etnógrafo pode propor uma codificação direta entre idéias culturais e a semântica da morfosintaxe. Por exemplo, quando um brasileiro diz “minha camiseta” ou “minha mãe” o sentido do pronome possessivo “minha” é completamente diferente (muitas vezes é mais plausível a idéia de que o ‘filho’ pertença à mãe ‘dele’). Os cruzamentos entre língua e cultura são tão importantes quanto delicados.

Mas o problema é também a minha vontade de levar a sério expressões como o canto, a dança, a arquitetura, a alimentação, o desenho, as formas poéticas, etc., não apenas como sendo sempre semióticas, tradutoras ou veiculadoras de um sentido que está constantemente além delas (e que muitas vezes é verbal), mas de tentar justamente ensaiar uma experiência que procura sentidos que só existem em função destas expressões, enquanto elas são articuladas, e nunca fora delas.

¹ Por uma questão de praticidade preferi traduzir livremente as citações originalmente estrangeiras.

Os maxakali/tikmũ'ũn (povo de língua macro-jê que vive atualmente dividido em quatro grupos no nordeste de MG) são pessoas que desafiam qualquer lógica materialista objetiva, e por vários motivos. O espírito nômade e caçador forte, diante de um território muito limitado e empobrecido - o que talvez muitos já tenham ouvido dizer - é desafiador para o entendimento de um grupo humano. Em traços gerais e materialmente falando, vemos que as formas de propriedade em si mesmas não parecem fundar nenhuma funcionalidade social. Ao contrário, parece haver uma preocupação constante em se esgotar as eventuais acumulações: nada é feito para durar muito tempo, é comum que as casas e os bens de pessoas recém-falecidas ou de inimigos durante uma guerra sejam queimados, o lugar onde se mora é renovado em grande parte em função das alianças e conflitos que são também constantemente renovados, etc. Por trás deste daspojamento/efemeridade espaço-material parece haver um acento na capacidade de produção, de acesso aos meios de produção e de autonomia de cada indivíduo (Sahlins 1976 [1972]). E sobretudo, este constante apagamento espaço-material tem um contraste extremo na perenidade ou acumulação ou ainda na transmissão hereditária observada face ao que vamos definir aqui de forma imprecisa como 'bens imateriais': os espíritos/cantos, os *yãmĩy*. Vamos então pouco a pouco tentar visionar que tipo de 'funcionalidade social' esta propriedade de espíritos/cantos pode engendrar.

Os *yãmĩy* são seres que estão no centro da sociocosmologia maxakali/tikmũ'ũn. Tratam-se de espíritos poderosos, aos quais os humanos também vão se juntar após a morte. Sem os *yãmĩy* a vida humana seria inviável pois é através deles que se curam as pessoas doentes. Além da razão médica, há ainda uma razão sociológica: as famílias nucleares têm naturalmente tendência a uma vida centrífuga ou refratária umas em relação às outras. Os momentos festivos chamados *yãmĩyxop* - quando uma multidão de espíritos vem visitar os humanos estabelecendo com eles uma série de trocas e criando bastante euforia - são os maiores responsáveis pela vida comunitária (ou pela força centrípeta) da aldeia.

Os *yãmĩy* são herdados em forma de cantos dentro do núcleo familiar. Pais, tios ou avós dão seus *yãmĩy* aos descendentes à medida em que esses vão-se tornando maduros. Propriedade igualmente está ligada à produção: todo herdeiro deve conhecer íntima e antecipadamente os cantos que vai herdar.²

Mesmo que todos conheçam não apenas seus próprios cantos mas também os de muitas outras pessoas, a presença do dono é imperativa para a performance de seu repertório na ocasião de um momento festivo. A consistência da rede composta por diferentes proprietários de cantos/espíritos é então diretamente proporcional ao êxito de uma sessão de *yãmĩyxop*, o laço mais forte ou o ponto inaugural da aliança entre diferentes famílias. Neste primeiro momento, a propriedade de cantos/espíritos subentende uma convergência da natureza rarefeita e autônoma dos indivíduos, e aparentemente poderíamos então nos aproximar de uma certa 'singularidade', mesmo que não se possa falar exatamente da 'singularidade magnificada' citada anteriormente pois existe aqui uma pluralidade de proprietários, além de serem precisamente estes proprietários que compõem o conteúdo da singularidade - e não os "possuídos".

² "Quando estive entre os Achuar (década de 1970) os índios achavam que todo branco podia produzir os bens ocidentais. A divisão do trabalho era incompreensível para eles." (Anne Christine Taylor, comunicação pessoal 14 de janeiro de 2008.)

A extrema fineza e sofisticação com a qual os maxakali/tikmũ'ũn se apresentam de maneira geral e ainda mais particularmente na relação com os espíritos é o que atrai a atenção em primeiro lugar. A beleza dos cantos, a energia dedicada a eles e a frequência com a qual se canta prometem um território fértil para nossa atenção. A infinidade do repertório (gigantesco e não totalizável) aponta já para uma valorização da multiplicidade e da abertura. Esta sugestão parece realmente encontrar uma grande ressonância quando observamos mais detalhadamente as diferentes formas expressivas que compõem os momentos festivos: cada uma destas formas parece se desdobrar em pequenas multiplicidades, compondo todas juntas uma trama ou uma multiplicidade maior que é realmente radical, estética e sociologicamente falando.

1. Num nível acústico, por exemplo, poderíamos falar da multiplicidade de planos sonoros que podem compor juntos texturas espessas, onde as várias vozes musicais se pensam diferentes (ainda que paralelas, coabitando um mesmo instante).

Os cantos maxakali/tikmũ'ũn apresentam uma fina acuidade na sincronia, na coordenação com a qual um grupo de *yãmĩy* e de homens cantam juntos. A rítmica destes cantos é caracterizada por uma dinâmica de unidades aproximativas, uma rítmica respiratória, ou um tempo liso. Neste sentido, há uma maior descentralização entre os vários sujeitos que cantam juntos, mesmo que o dono de cada canto ou ainda um dos homens que se põe previamente como o maior responsável da realização de um determinado *yãmĩyxop* sejam referências a se escutar mais que as outras no momento de se realizar um canto ou de se sincronizar. A mesma fina acuidade da sincronia dos cantores é observada também em outros momentos nos quais, no entanto, o que está em jogo é justamente “não estar junto”, durante os quais a atenção se concentra para que haja autonomia entre diferentes extratos sonoros. Este contraste é garantido principalmente através de uma independência dos tempos musicais e das técnicas vocais, que exploram, sobretudo, registros sonoros diferentes: um espírito/canto que ocupa um extremo grave, por exemplo, em oposição ao médio-agudo ocupado por um segundo, ou ainda à fala ou aos gritos pontuais de um terceiro.

2. Esta dinâmica polimusical (para uma proposição do termo “polimúsica” ver Martínez et al 2005) é apenas uma dentre outras formas de textura composicional global que podemos encontrar. Em muitos outros momentos, por exemplo, ouve-se de fato um só canto/espírito de cada vez. Existem séries homogêneas de cantos que compartilham uma mesma temática, certos materiais musicais, e que são atribuídos a um mesmo *yãmĩy*. Porém, uma série (esta seqüência de cantos de um determinado espírito) pode ser atravessada ou interpolada por fragmentos de outras séries relacionadas a outros espíritos, numa espécie de macro-polifonia virtual (em contraste com a simultaneidade efetiva dos momentos polimusicais, mas guardando com estes uma pluralidade “ontológica” comum num nível sonoro global).
3. Concentrando nosso foco em cada uma destas vozes e virando a atenção para um plano lingüístico, encontramos múltiplas primeiras pessoas que podem falar paralelamente e a partir de um mesmo nível de enunciação dentro da letra de um único canto.

Os cantos são as palavras dos *yãmĩy*, através das quais eles transmitem aos humanos os conhecimentos culturais. Condensados através do enunciado de poucas palavras que fazem referência a um contexto mítico sempre implícito, estes cantos apresentam um *yãmĩy* específico que por sua vez conta cenas ou fala dos diferentes sujeitos sociocosmológicos descrevendo com intimidade a forma e o comportamento das espécies, não de uma perspectiva dissecante, mas ao contrário, quase como um diálogo com cada espécie. Quando um *yãmĩy* fala de um determinado sapo (ou de uma borboleta, uma minhoca, da lua, da cachaça, de um pássaro, de uma onça, do homem branco...), fala-se num registro que está no mesmo nível dele, isto quando não se escuta o próprio sapo falando.

Esta metamorfose entre um *yãmĩy* narrador e um sujeito narrado é bastante pronunciada quando existe uma pluralidade enunciativa dentro de um mesmo canto, ou seja, deduzida da voz de um mesmo enunciador original. Por exemplo, a tradução da letra de um canto do *yãmĩy xũnĩm* (morcego)³, onde vemos na verdade três enunciadores diferentes se alternarem: 1- *xũnĩm*/morcego (o narrador principal), 2 - um pai que quer vingar a morte de dois filhos mortos pela onça, 3 - a onça.

Vêm com a onça pintada - proprietário: Manuel Damazo

[parte sem conteúdo semântico] *Yayax - 'Ak hak hak hak - hak hak hak - hak hak / 'ak hak- 'ak hak hak hak - hak hak hak hak / 'ak hak hak hak hak*

[xũnĩm/morcego] *Então a onça grande / no meio da religião / foi engatinhando*

[pai] *Punuxop* não se esqueça! Mõgmõgxop* não se esqueça! / Qualquer hora...*

[onça] *Me mata logo! eu matei o caititu / Me mata logo, tira o couro e leva com a cabeça.*

[parte sem conteúdo semântico] *hax yax ha' / e ok hok hok hok / ho mi'ax ax*

[xũnĩm] *Ela vem adornada com algodão. / Ela vem pintada com carvão.*

[onça] *Vou atacar o porco e comer deitada. / Vou atacar o tatu e comer deitada.*

* Espíritos aliados que vão ajudar o pai na caça da onça.

Stolze Lima para os Yudjá (tupi) (2005: 62), e Viveiros de Castro para os cantos xamânicos e os cantos do ritual homicida dos Araweté (tupi-guarani) (1986, 1992, 2002), nos mostram regimes enunciativos muito semelhantes a estes. “A complexidade essencial do canto dos pajés reside em seu regime enunciativo. A música dos deuses é um solo vocal, mas lingüisticamente é uma polifonia, onde falam diversos personagens, em diversos registros citacionais. Ela é a narração da palavra alheia.” (Viveiros de Castro 1992: 141)⁴

³ *Xunim Yõg Kutex xi ãgtux - Cantos e Histórias do Morcego-Espírito*. Narradores Mashakali & Tugny (org.). Rio de Janeiro, Azougue, no prelo.

⁴ Para os Suyá (jê), mesmo se não pudermos identificar pluralidades enunciativas tão diretas, há no entanto uma complexidade enunciativa tão importante quanto. “Nos textos do canto em uníssono há uma ambigüidade similar. A pessoa que ensinou os cantos era um sujeito dividido.. Seu espírito vivia com os animais; seu corpo vivia na aldeia (...). Os textos auto-referentes, em primeira pessoa, continham constantemente as palavras do espírito, falando do efeito sobre ele dos eventos descritos no canto. Aqui novamente, a ambigüidade do sujeito é

4. Pelo menos para o nosso caso maxakali/tikmũ'ũn, além das inversões enunciativas, há de se observar que não se trata simplesmente de um diálogo ordenado cujos enunciadores se alternam, mas uma profusão de imagens onde uma fala não depende da outra de maneira funcional. Cada enunciador dirige sua fala a alguém, mas todas estas falas poderiam ser articuladas simultaneamente sem que isso interferisse nos seus sentidos. “a) Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião” e “b) *Punuxop*, não se esqueça!, *mõgmõgxop*, não se esqueça! Qualquer hora...” ou “c) Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão.” são orações independentes, que poderiam ser lidas em qualquer outra ordem: c, b, a; b, a, c; ou mesmo simultaneamente, sem que isto interferisse de maneira sensível no sentido do enunciado global.

A construção das sentenças melódicas pode ser pensada em ressonância com este estilo retórico: não há (uni)direcionalidade ou gradação melódica (quadratura, pontos culminantes, evolução ou complexificação a partir de um material inicial constante). Há uma variação de materiais que se sucedem, mas variações sobre “outras variações” - por assim dizer - muito mais que sobre um “tema” (que seria constante e hierarquicamente mais saliente), e que podem se apresentar em qualquer ordem.

5. Haveria ainda mil coisas a se dizer sobre estas e outras expressões. A falta de espaço me obriga a passar muito rapidamente sobre diferentes aspectos, na intenção de desenhar um quadro que forneça um mínimo de trilhas diferentes que passem por um lugar mais ou menos comum. Gostaria de passar por uma última destas trilhas: as danças que podem ser realizadas durante os momentos festivos – *yãmĩyop*.

Cada vez que um *yãmĩy* está presente, há uma troca básica entre os cantos que ele oferece aos humanos e a comida que os humanos por sua vez lhe oferecem. Quando em um momento festivo ocorrem movimentos de dança, o percurso aí elaborado pode complexificar bastante esta relação inicialmente básica de troca ou de interação.

O modelo ideal de uma aldeia maxakali/tikmũ'ũn é composto por um semi-círculo de casas de um lado, que abrigam cada uma uma família nuclear, com um grande pátio central coletivo e por fim o *kuxex*, uma casa isolada do lado oposto às casas familiares, de acesso exclusivamente masculino e que hospeda os espíritos quando vêm ficar junto aos humanos.

É de lá que os *yãmĩy* aparecem publicamente para as mulheres, principalmente quando vêm dançar e interagir diretamente com elas. Nestes casos, quando os *yãmĩy* se fazem fisicamente presentes, vemos que seus corpos são exuberantes, com peles ou roupas características de cada classe de espírito, com um comportamento (posturas e movimentos corporais) codificado ou formalizado, em contraste com os homens cujas aparências ou corporalidades não subentendem nenhum peso ou investimento simbólico estrutural no desenvolvimento destes momentos festivos.

Durante uma tarde de fevereiro de 2005 em que um par de *xũnĩm* (morcego) e um segundo par de *xũnĩm-andihik* (morcego metamorfoseado em homem branco) estiveram fisicamente presentes na aldeia, a interação com as mulheres se deu exclusiva e intermitentemente através de um movimento entre *kuxex* e casas passando pelo pátio, ao qual vamos nos ater um instante.

um fator importante da auto-referência.” (Seeger 1987: 46-47)

Concentrando-nos apenas no percurso e nos atos principais desta movimentação, temos nesta tarde um par de *yãmĩy* que sai do *kuxex* acompanhado por um grupo de homens cantores e que se dirige até o pátio, onde pára para dançar de frente a frente com meninas e moças, num clima eufórico e eroticamente provocador. Dali, o par de *yãmĩy* (acompanhado pelos homens cantores) volta a se dirigir em direção a uma das casas, onde pára mais uma vez para receber um dom alimentar da dona da casa, uma mulher madura.

A partir de então temos o retorno ao *kuxex*, que pode ainda ser interrompido no meio do pátio, quando uma das meninas ou moças que havia dançado anteriormente resolve vir sorratamente roubar o alimento que os *yãmĩy* acabaram de ganhar. Nestes casos o *yãmĩy* roubado tenta alcançar a ladra, não para reaver sua comida mas para ter com ela uma relação amorosa (apenas encenada) à força, causa de um cúmulo de risos e de euforia dos observadores.

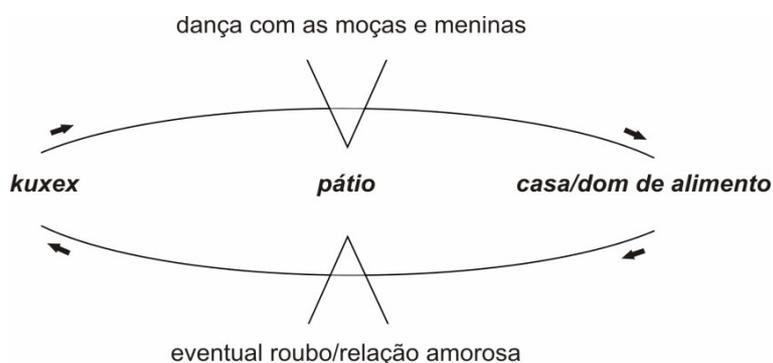


Figura 1: Movimentação dos espíritos durante uma tarde de *yãmĩyxop*

Muito esquematicamente, vemos uma série de ações que põem em cena pelo menos três classes diferentes de “atores”: a) os *yãmĩy* de um lado (cuja aparência física e gestual é codificada - através de suas peles, passos de dança, olhar), b) as mulheres de outro lado (ora jovens solteiras, ora mulheres maduras), que realmente dialogam com os espíritos (dão-lhes alimento, servem-lhe de esposas e recebem seus cantos), e por fim c) os homens, que acompanham os *yãmĩy*, mas cuja presença física ou dramática parece neste momento realmente secundária.

Resta dizer que todo este percurso foi realizado pelos dois pares de morcego (*xũnĩm* e *xũnĩm-andihik*) de maneira independente mas simultânea, numa verdadeira “polidança” - para parafrasear o termo polimúsica (para uma problemática centrada na prática polimusical jivaro, ver Salivas 2002). Como nos momentos polimusicais, há aqui uma extrema atenção e precisão justamente para garantir a independência, por exemplo para que um par de *yãmĩy* não coincida um mesmo trecho do percurso com o outro par num mesmo instante. Esta dinâmica gera realmente mais um nível de descentralização de uma linguagem que põe em jogo construções estéticas ao mesmo tempo que sociais, tão mais diretas quanto as relações entre pessoas (humanas e não humanas) são aqui atualizadas.

Os homens (os principais possuidores de cantos) são diplomatas na aliança cuidadosamente estabelecida com os não parentes e principalmente com os *yãmĩy*, que

recebem mulheres - alimentos e esposas - e que mostram a gratidão através das suas palavras (seus cantos).

Há entre vários sujeitos diferentes uma coordenação prescritiva que é delicada e na qual se investe muito (nos momentos polimusicais, por exemplo, os cantores têm uma atenção extrema para garantir a independência dos extratos sonoros). Mas esta coordenação inicial ou prescritiva tem por objetivo justamente garantir uma descoordenação final ou descritiva (a multiplicidade ideal dos diferentes cantos simultâneos).

As diversas plurilinearidades encontradas em diferentes níveis em meio ao texto destes momentos festivos constituem cada uma um obstinado trabalho de afirmação da descentralização, da liquidação das eventuais acumulações (acumulação de comida, acumulação de pessoas, ênfase em uma primeira pessoa enunciativa em um canto, ênfase em uma única cena principal).

Quer dizer, partimos de uma acumulação inicial – dos espíritos/cantos, cuja quantidade é enorme e que são perenes – mas que leva a mais uma relação generalizada de não-maestria: os espíritos/cantos aqui possuídos nunca serão desagantivizados de forma a compor uma qualquer singularidade magnificada. Ao contrário, eles estabelecem uma relação de extrema pluralidade de agentes. A provisão dos espíritos em alimentos, por exemplo, tem uma contrapartida imediata em seus cantos e vice-versa, e está longe de caracterizar uma relação protetor/protegido, dono/animal de estimação. Muito longe da imagem de xerimbabos, todos aqui são aliados simétricos cujas relações são constantemente atualizadas.

Referências Bibliográficas

BRIGHTMAN, Marc. *Creativity and control: Property in Guianese Amazonia*. Paris, 2008. 30 p. Manuscrito.

CLASTRES, Pierre. *La Société Contre l'Etat*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

_____. *Archéologie de la Violence: La Guerre dans les Sociétés Primitives*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2005 [1977].

ENFIELD, N. J. "Ethnosyntax: Introduction". In: ENFIELD, N. J. (ed.). *Ethnosyntax: explorations in grammar and culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.3-30.

FAUSTO, Carlos. "Donos demais: Maestria e Domínio na Amazônia". *Mana*, Rio de Janeiro, v.14, n.2, out. 2008, p.329-366.

GODDARD, Cliff. "Ethnosyntax, Ethnopragnatics, Sign-Functions, and Culture". In: ENFIELD, N. J. (ed.). *Ethnosyntax: explorations in grammar and culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.52-73.

MARTÍNEZ, Rosalia, et al. Groupe «polymusique». Disponível em: <http://www.crem-cnrs.fr/CREM_Groupes_recherche_full/CREM_groupe_polymusiques.htm>. Acesso em: 03 julho 2008.

SAHLINS, Marshall. *Âge de Pierre Âge d'Abondance : L'économie des Sociétés Primitives*. Tradução de Tina Jolas. Paris: Gallimard, 1976 [1972]. Título original: Stone Age Economics.

SALIVAS, Pierre. *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*. Saint-Denis: Université Paris8, 2002. Tese de doutorado.

SEEGER, Anthony. "What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá Indians of central Brazil". *Ethnomusicology, Illinois*, vol. 23, n. 3, set. 1979, p. 373-394.

_____. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge studies in ethnomusicology, 1987.

STOLZE LIMA, Tânia. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / ANPOCS, 1986.

_____. *Araweté: o povo do Ipixuna*. São Paulo: CEDI, 1992.

_____. *A Inconstância da Alma Selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Santos Guerreiros: As Jornadas Encantadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo

Diogo Bonadiman Goltara¹

Resumo

As folias de reis são conjuntos musicais presentes em grande parte do território brasileiro originárias dos autos dramáticos natalinos de tradição ibérica e apropriados por comunidades rurais brasileiras no contexto da colonização europeia. Com o objetivo de anunciar o nascimento do Menino Jesus, estes grupos marcham por caminhos que refazem o trajeto dos Três Reis Magos e de São Sebastião durante as *jornadas*, período que inicia em 24 de dezembro e termina em 20 de janeiro. Este trabalho é fruto de uma experiência vivida nas jornadas das folias de reis do sul do Espírito Santo, particularmente da Folia de Reis Estrela do Mar, sediada no bairro Zumbi, em Cachoeiro de Itapemirim. Seu objetivo é pôr em evidência o contexto dos circuitos de prestações estabelecidas entre os foliões, as donas ou os donos das casas e os santos. Parte deste trabalho visa apontar para uma rede de significados locais na qual o ritual constrói os seus sentidos e agrega novos elementos, sendo parte desta tessitura significativa extraída do imaginário vinculado aos rituais de possessão conhecidos como umbanda ou macumba. A partir de etnografia e de entrevistas com mestres foliões, exploro a construção musical conhecida como toada de folia, fonte do encantamento das casas para as quais as folias levam a bandeira sagrada, a partir das relações entre os músicos, e entre eles e os santos. Por fim, faço um breve histórico do processo que tem transformado os *Encontros de Bandeiras* em Torneios e posteriormente em apresentações públicas desvinculadas das *jornadas*.

Palavras Chave: Folias de Reis; rituais; religiosidade popular. Espírito Santo.

Abstract

The folias de reis are musical assemblages present in most of the Brazilian territory, derived from Christmas dramatic autos of the European tradition and appropriated by Brazilian rural communities in the context of colonization. With the objective of announce the birth of Jesus, these groups march along paths that retrace the Magi and Saint Sebastian's route among the journeys, period comprehend between December 24 and January 20. This work is the result of an experience in the journey of the Folia de Reis Estrela do Mar, grounded in Zumbi, a district situated in the town of Cachoeiro de Itapemirim. The objective is to highlight the context of the exchange's circuits established between the foliões, the homeowners and the saints. Part of this thesis aims to point to a network of local meanings in which the ritual builds its own senses and assembles new elements, considering that part of this significances web was extracted from the imaginary entailed to the rituals of possession known as umbanda or macumba. Based in an ethnographic enterprise and interviews with foliões masters, was assayed the musical construction called toada de folia, source of enchanting of the houses to which the folias carry the sacred flag, from the relationship between the musicians themselves and amid them and the saints. Finally, there is a brief history of the process that has transformed the Banner's Encounters into institutionalized competitions and, after that, in public presentations unlinked to the journeys.

Key words: *Folias de Reis*; rituals; popular religiosity. Espírito Santo.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social [PPGAS], Departamento de Antropologia [DAN], Universidade de Brasília [UnB]).

Introdução

As folias de reis são conjuntos musicais presentes em grande parte do território brasileiro. Com o objetivo de anunciar o nascimento do Menino Jesus, estes grupos marcham por caminhos que refazem o trajeto dos Três Reis Magos e de São Sebastião durante as *jornadas*, período que inicia em 24 de dezembro e termina em 20 de janeiro, dia do Mártir São Sebastião, passando pelo dia de Reis, no dia 06 de janeiro. O termo *jornada* é utilizado para descrever as peregrinações dos santos e também a das folias na busca do Menino Jesus com o objetivo de adorá-lo, de defendê-lo do perverso Rei Herodes e de anunciar o seu nascimento pelo mundo. Esta semelhança entre os santos e os foliões é agenciada por uma série de prestações estabelecidas durante os rituais e é apreciada pela categoria *força*. Assim, um mestre mais *forte* é mais habilitado do que outros para fazer com que os santos sejam mobilizados a participarem do ritual e, por conseguinte, aquele que tem o poder de *abençoar* uma casa: por meio da orquestração gerida pelo mestre folião, os devotos articulam os ambientes das casas com o macrocosmo dos santos cujas personalidades são inseridas em relações de troca iniciadas em inúmeras promessas, sempre encapsuladas no símbolo dominante do ritual, a Bandeira Sagrada.

Nesses rituais, os motivos bíblicos da saga dos Reis Magos são encapsulados em versos e melodias redundantes que, ao gerarem contínuas ambiguidades, atuam como um solo fértil para interpretações idiossincráticas. No mesmo sentido, a polifonia gerada pelos instrumentos e pelos cantos assume o caráter de *canto dos Reis Magos* quando são organizadas pela orquestração característica das Folias de Reis, na qual o jogo entre *fórmulas mágicas* e improvisação parece produzir um campo em que as assimetrias sociais são postas em pauta para serem negociadas ritualmente. Assim, parece necessário pensar nos vários contextos de articulação dos cantos e das performances apropriadas das toadas de reis, entre eles, as trocas de experiências entre foliões, entre mestres, entre folias, entre folias e comunidade circundante, entre homens e santos e, mais recentemente, entre produtores/ portadores de conhecimento tradicional e organizações governamentais e não governamentais de fomento e amparo à *cultura popular* e ao *folclore*, fenômeno que nos últimos anos tem mobilizado dicotomias como *devoção* e *apresentação*, bem como têm deslocado os produtos estéticos tradicionais para contextos distintos da tradição.

Além disso, tentarei também levantar questões acerca destes cruzamentos de interesses centrados no objeto denominado *folclore* (termo que, entre os foliões, objetifica o processo crescente de apelo turístico levado a cabo por entidades de amparo ao folclore e pelas secretarias de cultura municipais e estaduais), principalmente quando trasladado para o universo das apresentações, desde que apreendido tanto o processo, que leva em conta necessariamente a devoção, quanto o produto final, que muitas vezes pode ser expropriado de sua grandeza espiritual.

A despeito da marginalidade do Zumbi², um lugar em que a presença do Estado é percebida basicamente no que diz respeito à repressão, tendo sua imagem fixada ao tráfico de drogas e à violência, permanecendo às margens da cidadania, é impressionante a efervescência religiosa, assim como a diversidade das experiências religiosas. Inúmeros fatores contribuem para o imaginário da sociedade circundante acerca do Zumbi como um lugar onde reina o caos: origem africana; religiosidades estigmatizadas; superpopulação; pobreza. Todavia, embora de um modo não compreendido pela maioria da população da cidade de Cachoeiro de Itapemirim e de cidades vizinhas, o Zumbi concentra uma sociabilidade por meio de complexas redes de organização de um modo muito distinto do comum na região. Ali dialogam múltiplas formas de sociabilidade e de espiritualidade provenientes de diversas comunidades rurais negras que foram reconstituídas e entrelaçadas nesse novo espaço. Penso que a presença das folias de reis no Zumbi é não apenas fruto dessa dinâmica, como também um importante eixo das redes de relações generalizadas.

O mito fundamental das folias de reis parte de um ciclo de dádivas. Primeiro, é Deus quem inicia o ciclo ao mandar seu filho para salvar o mundo. Os Três Reis Magos representam toda a humanidade e levam presentes para o Menino: ouro, como sinal de realeza; incenso, representando a divindade; e mirra, a erva mais amarga do oriente, pois, não obstante a grandiosidade de sua origem, ele veio ao mundo para passar por toda a amargura de um homem comum. Em sinal de gratidão, o menino presenteia os Magos com uma bandeira e com instrumentos musicais e estes formam a primeira folia de reis, com o intuito de anunciar o nascimento do menino, assim como de protegê-lo das atrocidades do Rei Herodes³.

Apesar desta fundamentação na anunciação da chegada de Jesus ao mundo, a folia de reis não é um movimento messiânico. Ao contrário, todo o ritual depende de atores que tenham plena consciência, por meio da tradição, pelo menos dos símbolos mais importantes. Na definição da jornada, os foliões utilizam o critério de casas cujos donos tenham pleno conhecimento da tradição, podendo, assim, atuar junto com a folia, fato imprescindível para o desempenho do ritual. No dia 3 de janeiro deste ano, enquanto esperávamos o mestre João Inácio, um homem surgiu no beco enfrente à casa de Marília

² O Zumbi, contexto etnográfico privilegiado em minha pesquisa, é um bairro periférico do município de Cachoeiro de Itapemirim, centro econômico e político da região sul do Espírito Santo. Majoritariamente, a população do Zumbi é composta por uma população proveniente de comunidades rurais negras (mais recentemente reconhecidas formalmente como Quilombos). Após a Abolição, estas comunidades foram confinadas em pequenos territórios, espremidos por grandes fazendas de café e por imigrantes europeus (principalmente italianos) que receberam incentivos estatais – uma investida claramente eugênica – para sua fixação territorial.

³ Faço aqui um resumo muito sintético das histórias que registrei em diversas ocasiões e com mestres e foliões de diferentes lugares. Em algumas versões do mito, a folia de reis já existia antes da ocasião do encontro entre os Magos e o Menino, dado que o intuito fundamental da folia (dos Três Reis) é procurar o menino nascido. Outras versões dizem ainda que após o encontro na manjedoura, a folia de reis passa a ter a formação também dos Doze Apóstolos, que partem, então, para anunciar o nascimento.

e Rogério, por onde vigiávamos a rua à espera do mestre, dizendo que trazia um convite. De repente surgiu uma discussão sobre as jornadas. O mensageiro interveio, folião experiente, dizendo que “Jesus quando veio ao mundo não escolheu casa pra levar bandeira, não”. Marília retrucou, “eu sei disso, sô formada em folia desde que nasci, mas tem casa que não sabe receber, nós já tocamos em muito puteiro que respeita mais e sabe receber a bandeira melhor do que muita casa”. Muitas vezes surgem discussões sobre saber levar a bandeira. Mas também é preciso saber receber para que o circuito das trocas perpetue.

Além de ser altamente dependente do envolvimento de diversas partes, a Folia de Reis deve estar atenta para os contextos específicos das performances para o modo correto de encadear o ritual, sabedoria que está ligada à experiência do mestre. Nas palavras do mestre João Inácio,

A bandeira, ela chega na sua casa, ela bate na porta, a bandeira não bate, a gente que bate, a gente pede: “acorda, acorda meu senhor, desse seu colchão dourado/ venha ver na sua porta, quem que ta nela encostado”. Quer dizer, o dono da casa levanta. Vai levantar primeiro a esposa. A gente fala outra palavra: “Senhora dona da casa, alevanta seus componentes”, aí ela organiza a ceia. A gente fala aquela palavra: “filho da Virgem Maria nove mês ficou escondido/ vinte e quatro de dezembro o menino foi nascido”. É nesse caminho que a gente anda. Aí vem e abre a porta, ou acende a luz: “vamos dar graças a Deus que eu já vi a luz acender”. Aí ela abre a porta e a gente já entra falando da casa, que a folia vai longe... (Mestre João Inácio. Entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2009)

Ser um folião não é uma tarefa simples. Em primeiro lugar, os recrutados todos os anos são aqueles que apostam nas relações com os outros foliões e com os santos. É preciso ter muita devoção, não apenas para ter o apoio do mestre e um bom relacionamento com os outros, mas para que a jornada da folia tenha sucesso e volte para casa a salvo de todos os perigos. Os perigos são geralmente chamados de *Herodes*. Dado a natureza do encontro mítico dos Reis Magos com o Rei Herodes, que tentou enganá-los para que pudesse matar o Menino que punha em risco o seu reinado, as jornadas das folias de reis são cheias de mistérios e de provas. De acordo com experientes mestres, somente uma folia muito devota pode passar por tais obstáculos.

Todos os mestres e foliões que conheci estão envolvidos em algum tipo de promessa, cujo pagamento é o compromisso com os Reis Magos ou com São Sebastião⁴. Muitas crianças e jovens foliões cumprem promessa feita por suas mães aos Reis Magos para fazer algum pedido para os próprios filhos, como a cura de enfermidades. Alguns dizem que os Magos são os santos das crianças – embora as promessas sejam feitas também por pessoas mais velhas – pois eles salvaram o Menino Jesus das garras assassinas de Herodes. O tempo necessário para pagar a promessa é geralmente definido no ato mesmo do contrato com o santo, não podendo ser menor que sete anos. Este número mínimo de jornadas deve ser respeitado, com a pena, caso aconteça um desvio, de algum tipo de castigo.

Por outro lado, a Folia de Reis estabelece um contrato com o dono da casa, sendo mediação entre este, o santo e Deus. A cantoria versa principalmente sobre a garantia da contra dádiva divina.

⁴ A maioria das folias do sul do Espírito Santo faz duas jornadas, ou dois ciclos. Do dia 24 de dezembro até 06 de janeiro (dia de Reis) levam a bandeira dos Reis Magos. Do dia 06 até o dia 20 de janeiro (dia de São Sebastião), carregam a bandeira do “Martir São Sebastião”.

Deus vos salve a bela oferta, ai
Que vós deu pros folião, ai.

Deve ser bem ajudado, ai
E a sua família inteira, ai.

Deus lhe pague a bela oferta. “Todos acreditam que o ato de dar *obriga* Deus a retribuir, em nome dos Três Reis (mediadores sobrenaturais) e através do trabalho religioso dos foliões (mediadores humanos)” (Brandão, 1981: 45). A folia leva para o ambiente familiar fixo a bandeira, um objeto sagrado que estabelece um vínculo imediato entre os seres humanos e os santos. Ao mesmo tempo, transforma momentaneamente aquele lugar num espaço encantado pela orquestração (relação entre sons; relação entre corpos) do grupo de foliões. O mestre, voz humana dos Reis Magos, é quem tem o poder de encadear o ritual propondo as interpretações, segundo ele, mais adequadas das formulas míticas para resolver os enigmas que enfrenta seguidamente. Este direcionamento é feito por meio dos versos entoados.

O dom da sabedoria, entregue ao mestre folião pelas mãos divinas, faz dele dono de um repertório vasto de versos, assim como da astúcia em interpretá-los em acordo com os eventos rituais. Em meio ao processo de *folclorização* das folias de reis (termo que utilizo a partir da apreciação dos foliões a respeito do momento em que a folia “virou folclore”), muito se tem debatido, principalmente entre folcloristas e pessoas ligadas às secretarias de cultura municipais sobre as formas de apresentação das folias de reis em apresentações públicas com cunho turístico. Uma das questões mais mencionadas é a ininteligibilidade da pronúncia dos versos cantados. O idioma é o português, muito embora seja utilizado de um modo muito idiossincrático, de modo que os versos são carregados pela linguagem bíblica que, além de descrever um evento, tem também uma “função indéxica” (Silverstein, 1997) importante que é definir uma fronteira social entre o mestre e os demais participantes do ritual, ou seja, um índice de sua sabedoria e de sua importância social.

Ao teorizar sobre o *poder mágico das palavras*, Tambiah (1985) argumenta que a fronteira entre inteligibilidade e ininteligibilidade dos versos em um ritual não é trivial, mas é resultado da especialização da comunicação com o sagrado. O idioma da comunicação com os santos e deuses, portanto, é partilhado apenas com a comunidade participante e o significado é ainda mais restrito. O poder das toadas depende de sua capacidade de comunicar com sagrado e de fazer esta comunicação ser interpretada e avaliada pela audiência. Esta exclusividade de entendimento, portanto, muito além de uma incapacidade de se adequar às normas cultas do idioma oficial, revela uma força mágica da linguagem, uma força exclusiva do mestre em sua capacidade não apenas de se comunicar com, mas de ser o próprio porta-voz dos Reis Magos. A linguagem não está apenas fora de nós, mas faz parte da cultura de um modo muito complexo e só existe no contexto da enunciação (Silverstein, 1997).

Os versos, terreno em que se organizam as fórmulas míticas, garantem a elas certa “estabilidade mnemônica” e, dado a frequência com que são repetidos ano a ano, criam um ambiente de familiaridade entre os foliões a respeito dos episódios e motivos que incorporam (Reily, 2002). Por outro lado, “(...) os motivos das narrativas emerge em encapsulações telegráficas e episódios inteiros são comprimidos em poucas linhas, o que requer da audiência um preenchimento das lacunas para extrair seus significados”(Reily, 2002: 153, tradução minha). Este caráter comprimido dos eventos

gera uma sorte de interpretações guiadas por histórias de vida e por sensações diferenciadas. Em seu notável livro sobre as folias de reis do sudeste brasileiro, Suzel Ana Reily (2002) considera que

Apresentações telegráficas, no entanto, também criam ambiguidades, servindo como um ambiente fértil para a emergência e difusão de interpretações idiossincráticas. Em seu empreendimento de fazer sentido dos versos tradicionais, Zé dos Magos [mestre folião] humaniza os Reis Magos. Ao apresentá-los como personagens que experimentaram o sofrimento de fome em vida, ele os aproxima da condição humana (Reily, 2002: 153, tradução minha).

O ritual estabelece um estado diferenciado de experiência em que interpretações conflitivas podem ser agregadas por meio de seus símbolos polissêmicos que, segundo Turner (1968), não são representações do sagrado, mas o próprio sagrado. As folias de reis levam as bandeiras para as casas para transformá-las, momentaneamente, em um lugar abençoado. E a música dos Reis Magos, entoada pelos próprios através dos foliões, tem um importante papel nesta transformação.

Os versos tomam corpo sagrado somente quando desenhados nas melodias das *toadas*, um estilo musical semelhante à música caipira pela estrutura construída basicamente pela sobreposição das vozes em terças e sextas paralelas. As toadas são divididas em *rápidas* e *lentas* e cabe ao mestre decidir qual será entoada, assim como que melodia será escolhida em determinada ocasião. Uma toada é uma produção sempre inacabada e sua composição depende do arranjo simbólico de cada situação. Existe um conjunto de melodias que fazem parte do repertório do mestre, assim como versos que fazem parte da estrutura formal de cada uma dessas melodias. Mas a escolha da toada, o modo como os versos são concatenados na seqüência melódica e principalmente a emergência de improvisos cantados, de modo algum podem ser previstos. Todo o encadeamento da performance é *puxado* pelo mestre, e boa parte de suas escolhas é delineada pelos *enigmas* preparados pelos donos das casas. Entre um verso e outro, o sanfoneiro conduz melodicamente um trecho instrumental chamado *estribilho*, durante o qual o mestre medita sobre o que deverá cantar/falar⁵ no próximo verso.

O tempo do ritual pode ser previsto pela riqueza simbólica dos presépios, pois é preciso *desmanchar* toda a cena exposta; ou seja, o mestre deve *puxar* um verso para cada personagem ou evento contido explícita ou implicitamente. Três copos de água em frente ao presépio, por exemplo, indicam a presença da Arca de Noé que, portanto, deverá ser suscitada em verso. Mas um mesmo motivo pode surgir de interpretações inusitadas, como na noite em que seu João cantou para a Arca de Noé após ter percebido uma foto emoldurada de uma grande aeronave pendurada numa parede, acima do presépio. Ao improvisar com os símbolos do presépio do dono da casa, a Folia de Reis promove o que Steven Feld (1988) chama de completude icônica na medida em que estes símbolos não apenas inspiram as toadas. A folia torna-se parte do lugar, do presépio e da casa, uma fusão que torna o espaço da abençoado, já que o presépio, mais do que uma simples representação da cena mítica, é o índice da presença dos Três Reis Magos, do Menino Jesus e de todas as entidades entoadas.

⁵ O estilo da toada, embora seja desenhado por uma melodia, muitas vezes é mencionado como palavra falada. Aqui apenas menciono que a fronteira entre canto, fala e reza não pode ser facilmente estabelecida. Para uma discussão acerca da flexibilidade da fronteira entre canto, fala e reza nos rituais de lamentação na Chapada Diamantina, ver artigo de Carolina Pedreira na presente edição.

Segundo Feld (1988), as metáforas indicam a co-presença do universo, a relação entre estrutura social e estrutura musical e linguística de modo sinestésico, ou seja, por meio de experiências diferenciadas, como as de tempo, espaço, profundidade, interação etc. nos diversos domínios da existência. Esta correlação de domínios torna-se tanto mais intensa quanto mais afetiva for sua ressonância, mais inconsciente sua coerência e mais intuitiva sua invocação. A completude icônica, então, é o domínio no qual um símbolo deixa de ter um referencial para representar a si mesmo (a coisa não é “como” outra coisa, mas só se manifesta quando adquire características do que representa) indicando a forma como som, sentido, sensações e sociabilidade integram-se cognitivamente e emocionalmente no sentido mais profundo. É assim, por exemplo, que entre os Kaluli da Nova Guiné, o significado dos símbolos rituais emana iconicamente dos sons dos pássaros e das cachoeiras por meio das metáforas linguísticas e musicais (Feld, 1982).

Acredito ser importante uma maior atenção à complexidade entre estilo e improvisação, uma dicotomia – metáfora do que nas ciências sociais tem sido mapeado como macro x micro, estrutura x conjuntura, etc. Ainda hoje vemos esta tendência, senão de exclusão de um domínio sobre outro, pelo menos de preponderância do macro sobre o micro ou do micro sobre o macro. Nas folias de reis, é impensado, ou amplamente rechaçado, que um mestre não tenha discernimento para encadear o ritual de acordo com as exigências específicas de cada situação, de cada casa, de cada detalhe simbólico presente no presépio. Da mesma forma, é preciso ter amplo conhecimento das formas eficazes de condução, de composição e de improvisação. Em cada situação, para parafrasear Austin (1962), existem as formas mais felizes e menos felizes de encadeamento de uma determinada toada e de determinados versos. Argumento que a *sabedoria* está justamente neste ponto de articulação – que cada mestre desenvolve à sua maneira – entre tradição (ou seja, conhecimento de um repertório vasto de toadas, versos, e interpretações e formas de interpretação) e *práxis* (discernimento do contexto). Por mais que o mestre tenha muitos versos na memória, é somente, para parafrasear Jacques Derrida, a inscrição que tem o poder de poesia, ou seja, de arrancar a palavra de seu “sono de signo”: A poesia, “ao consignar a palavra, a sua intenção essencial e o seu risco mortal consistem em emancipar o sentido em relação a todo o campo da percepção atual, a esse compromisso natural no qual tudo se refere ao afeto de uma situação contingente” (Derrida, 2005 [1967]: 26).

A partir do momento em que Gilmar (mais conhecido como Mazinho) veste sua farda e pega o seu bumbo, deixa de ser uma pessoa comum do Zumbi para se transformar no *bumbeiro* da Estrela do Mar, o *coração da folia*. O primeiro sinal para os moradores de que uma folia de reis está por perto, é a batida firme de Mazinho na pele de carneiro que, vibrando de seu corpo para os outros corpos, é, sem dúvidas, o principal som que contribui para a sinestesia do ritual. Além disso, acentuando o início dos compassos, o bumbo indica o andamento com que a toada é conduzida.

Essas metáforas corporais primárias, neste caso como *coração* – mas também é muito comum que se fale de *alto*, *baixo*, *forte*, *fraco*, etc. – explicitam de um modo especial a relação intrincada existente entre domínios distintos da experiência social e mostram que sensibilidade e significação atuam juntas no ritual. As formas pelas quais significamos as cadências linguísticas e musicais existem em relação com as experiências vivenciadas coletivamente. O coração é o órgão do corpo biológico responsável, entre outras coisas, pela nossa noção primária de tempo (a pulsação); por analogia, é o termo utilizado para indicar o bumbo de Mazinho como aparato musical e social. Mais do que isso, é como tal que ele é escutado. No primeiro caso, *coração* pode

ser interpretado como centro rítmico, fonte de toda a orquestração dos sons emitidos pelos foliões. No segundo, pode ser entendido como fonte de cooperação e de “orquestração ritual”.

Gilmar ensinou-me que o bumbo sempre inicia cada compasso com *três* batidas para simbolizar a presença dos *Três Reis Magos*, motivo principal da folia. É por isso, sobretudo, que, nas palavras do mestre João Inácio, ele é o *coração* do grupo. Na toada *lenta*, o bumbo silencia durante um compasso após três compassos atacados no tempo forte; durante o *estribilho* das *toadas rápidas*, além de apresentar o segundo compasso com três ataques de intervalos iguais, os compassos seguintes são intercalados entre aqueles atacados uma vez e outros atacados duas vezes. Isto gera uma percepção dos ataques do bumbo como agrupamentos de três batidas realizadas em intervalos iguais ao longo da toada. Exceto durante a parte cantada das toadas *rápidas*, o bumbo deve fazer sempre as “três batidas”, pois este padrão é o sinal de que os Reis Magos estão presentes e animados, percorrendo, junto com a toada, o ambiente sagrado e que estão, além disso, criando a cadência do ritual por meio da cadência rítmica fornecida pelas mãos do bumbeiro em contato com a pele de carneiro.

As metáforas são pontes entre mundos. A cultura, segundo Roy Wagner (1972) pode ser considerada como um conjunto de relações, de modo que toda inovação significativa participa desta rede constituída pelos seus significados. Para Wagner, o movimento criativo intrínseco à simbolização é um procedimento metafórico, pois as metáforas pressupõem um contraste entre significante e significado, que se relacionam por meio de pelo menos um ponto de similaridade ou de analogia. Por meio deste traço comum, as características que pertencem a contextos diferentes ativam-se e relacionam-se. As metáforas formam-se por meio de inovações no momento em que a ação simbólica desloca um significante de sua posição no léxico cultural para significar uma nova relação, que pode posteriormente tornar-se parte da convenção e ser novamente metaforizada⁶. Nesta rede não figuram apenas palavras, mas também sons, ações, estilos de vida e relacionamentos com outras pessoas. Segue-se que a personificação é um tipo de metáfora, pois articula pontos em comum (como a personificação dos Reis Magos pelo conjunto de ataques no bumbo ou o canto do mestre, que é análogo ao canto dos reis magos) e por meio do contraste entre o significante e o significado (entre os ataques e os santos, entre estes e o mestre), os contextos transitam entre si, misturam-se, assim como a alma das pessoas misturam-se às coisas nos circuitos de dádivas (Mauss, 2003). Podemos dizer que o termo *coração*, neste caso, é um centro de significação das principais experiências qualificadas pela identidade do folião.

A música não é uma extensão da sociedade ou das relações sociais, mas uma organização entre músicos – todas as pessoas capacitadas a desvendar a estrutura musical de um grupo, seja produzindo, escutando ou dançando – capaz de produzir uma temporalidade diferenciada em que as experiências sociais são reconstituídas por meio de sentimentos corporais. Nesse sentido, beleza, eficácia e adequação, longe de serem

⁶ “(...) it fuses formerly established elements into a new relation, which simultaneously draws upon their ‘accepted’ denotations for its force and adds the force of its own creation of these (Wagner, 1972: 169).

frutos das análises locais sobre o produto musical reificado, são conseqüências da qualidade das relações sociais estabelecidas nos processos dos rituais.

Nas folias de reis, segundo Reily (2002), a orquestração dos sons é um meio pelo qual relações interpessoais são estabelecidas. Da tensão entre particularidades dos músicos, que contribuem com sua voz, e organização das vozes, é em termos da qualidade das relações sociais efetivadas que a toada é avaliada. Ao contrário da orientação musical ocidental, em que os músicos são subservientes da relação “inata” entre os sons, na folia de reis a produção de relações sociais é a ênfase das performances, e a organização dos sons um reflexo da negociação entre coletividade e diferenciação.

A música entoada nas folias de reis gera um sentido de organização de vozes e de corpos, assim como um ambiente semântico ou de “desvendamento de significados” (Reily, 2002: 186). A toada, com toda sua profusão de timbres estruturados, conduz sensações corporais intensas e interpretações negociadas pelas sensações individuais e pelo panorama cultural. Ou seja,

O que é experimentado e como é experimentado torna-se significativo em um nível pessoal. Experiências pessoais intensas construídas no repertório representacional compartilhado criam espaços para a revelação do significado, dando substância ao discurso religioso: é no ato de ser abençoado que o canto dos foliões emerge como a voz dos Magos; é por meio da apropriação da bandeira durante a visita que ele é sentido como a presença dos Três Reis (Reily, 2002: 186-187, tradução minha).

Quando percebemos as performances musicais como produto de relações sociais, que são a ordem das performances e a partir do que emergem as diferenciações dos foliões, vemos o equívoco que seria uma análise da música como um produto reificado em que os padrões de avaliação e classificação da musicologia ocidental seriam não apenas ferramentas, mas também a base de simbolização das peças musicais. Portanto, penso que é necessário uma atenção maior para a produção de relações dentro e a partir das relações entre os sons, não como pensava Alan Merriam (1974), cujo cânone era a aproximação da música às instituições sociais, mas pensando a música das folias de reis como um modo de simbolização e de experiência sensorial que não pode ser facilmente apreendido pela prosa linear, um ambiente em muito diferenciado do panorama cultural por encerrar este tempo virtual de que fala Jonh Blacking (1985), em que a ordem passa a ser o estado das sensações corporais e que vincula-se também a uma experiência identitária que perpassa o tempo através do estilo musical. Em outra ocasião, Blacking argumenta que, sendo a música um produto do processo vinculado à construção do *self*, ela seria o reflexo de todos os seus aspectos. Assim,

Eles referem a estados em que pessoas tornam-se profundamente conscientes da verdadeira natureza do ‘outro *self*’ nelas mesmas e em outros seres humanos e do seu relacionamento com o mundo. Velhice, morte, sofrimento, sede, fome e outras aflições desse mundo são vistos como eventos transitórios. Há uma liberdade das restrições do tempo atual: geralmente experimentamos grande intensidade de vida quando os valores do nosso tempo normal estão desestruturados, de modo que nós apreciamos a qualidade ao invés da extensão do tempo gasto em algo. O tempo virtual da música pode, então, ajudar a gerenciar experiências (Blacking, 1995: 34, tradução minha).

A transformação do tempo cotidiano para o tempo virtual por si só não comunica sensações específicas. O que a música comunica não é algo intrínseco à música, mas

exterior a ela e fundido por um processo metafórico ou icônico. Na verdade, é a fronteira entre música, ritual, fala, espiritualidade que é problemática. Embora a toada de folia não seja proibida de outros contextos extra-rituais, neles, pode-se dizer que ela torna-se algo parecido com uma música comum, desvinculada dos poderes que tem durante o ritual. A toada só é toada mesmo, em seu sentido pleno, quando entoada pela boca do mestre, sinalizado com sua farda, seu chapéu, sua viola, seguido por seus foliões devidamente preparados e organizados visualmente, musicalmente e socialmente, ou seja, dentro de um contexto específico no qual a Folia utiliza de diversos meios (não só a música) para trabalhar por uma série de prestações, para agradecer, para abençoar, para iniciar outras promessas...

A quebra temporal que a música e outros meios semânticos produzem (o encantamento do lugar) só é significativa quando este estado físico é relacionado a atitudes emocionais engendradas por uma situação social real ou imaginada (Blacking, 1995: 34-35). Ou seja, a partilha do um cânone musical das Folias de Reis é também a partilha de uma visão de mundo específica, no caso da Folia de Reis Estrela do Mar, de um modo de sociabilidade intimamente relacionado ao cotidiano da vida no Zumbi, da mesma forma que a partilha dos cânones musicais (e extra-musicais) dos rituais de orquestra da música erudita ocidental, está vinculado a uma partilha de valores específica que, por mais que tenha sido reapropriado ao longo dos anos, não há como não vincular ao processo de colonização européia. O que quero reter deste argumento é que a música é a organização corporativa do som, ou, nos termos de Blacking, “som humanamente organizado” e que deriva seu sentido e seu uso (indissociáveis) principalmente desta organização. O que a música da Folia de Reis transmite, sobretudo, é a identidade de ser folião, ou ainda mais internamente, de folião do Zumbi.

Analisando de modo superficial, poderíamos concluir que a música das folias de reis é simplesmente uma apropriação do sistema tonal europeu, dado a origem ibérica dos autos de natal e sua relação com a *música caipira*. Entretanto, apesar das análises eurocêntricas que tratam a música erudita européia como a mais especializada e mais evoluída, argumento fundado em nosso modo específico de invenção cultural cuja ordem do mundo é a natureza, donde a cultura, ou o crescimento cultural, seria tributário da dominação do inato (natureza, indivíduo) para construir a coletivização (Wagner, 1981), a organização dos sons nas folias de reis passa por uma ordem cultural completamente distinta. Segundo Wagner (1981), a partir de uma divisão conceitual entre ocidentais e não-ocidentais, estes estariam inseridos em um modo de invenção cultural cujo controle, ou seja, o dado imutável do mundo, a *natureza*, seria a coletivização. Já que a sociedade é um dado inelutável, a ordem da invenção seria a diferenciação para a produção de relações por meio das trocas, que só são possíveis quando existem partes desiguais, por definição. Disso resulta que ao contrário do pensamento ocidental, a ordem de invenção de grupos como as folias de reis estaria na produção da diferenciação dialeticamente à natureza inelutável dos padrões, por exemplo, as normas musicais, inerentes à performance em conjunto. A criação estaria na busca contínua pelo destaque da diferenciação com o intuito de produzir relações entre vozes que, por sua vez, contribui para a negociação dos conflitos da vida social dos atores envolvidos. Sobre o uso das terças paralelas, por exemplo, Reily (2002) conclui que

Longe de ser meramente uma preferência estética entre os habitantes do sudeste brasileiro (...) as terças paralelas são concebidas como tão estáveis na região precisamente porque este elemento musical provê um sentido sônico para a

reconciliação das assimetrias das relações sociais com noções essenciais de igualdade humana (Reily, 2002: 98, tradução minha).

Desde o início do século passado, um processo histórico peculiar tem transformado os chamados “encontros de Folias de Reis” no Espírito Santo. Até a década de 1950, os encontros eram praticados durante a jornada, quando dois ou mais grupos foliões se encontravam nos caminhos da peregrinação e disputavam versos e profecias que poderiam durar horas ou dias e, não raro, terminavam em episódios violentos. Segundo o mestre da Folia de Reis *Três Reis do Oriente*, Ademar Gasparelo, era preciso ter bons foliões para que uma folia estivesse sempre pronta para encontrar outra folia nos caminhos que perfazem as jornadas de diversas folias:

É que é a passagem quando os Reis se estudava onde ia nascer o Rei do Mundo, um era no seu reino, outro no outro, outro no outro. Nenhum sabia do outro, da história. Aí quando teve o aviso ele partiu com o presente dele e foi. No caminho ele encontrou com o outro que também estudava também a mesma profecia. Aí encontrou os três e dali pra diante seguiram os três, perguntaram um pro outro – tem os verso aí, né – e seguiram juntos. Então nós saia tudo quietinho. Nós chegava em lugar que nem o cachorro percebia. Então chegava na porta com a bandeira, metia o apito com o tambor e cantava. Era assim. E de dia sim. De dia era batendo marcha, fazendo marcha e tocando. Ia o pessoal batendo, os palhaço fazendo suas brincadeira. E seguindo pela frente. Então porque naquele tempo, tinha disputa de encontro. Às vezes uma folia encontrava com a outra aqui agora e ela ia sair amanhã cedo. Cantava os verso tudinho, cantava à noite, de manhã cedo era que terminava o encontro das folia. E agora hoje não. Hoje não tem mais isso, as folia qualquer folião. Então naquele tempo tinha que ter folião, porque o folião que era meio inexperiente não podia sair, porque, se dá que de noite tem um encontro com a folia, eles [a folia rival] podia tomar os instrumentos da folia tudo. Se não sabia nada eles tomavam os instrumento tudo. Então tinha. Agora hoje não. Hoje qualquer um aí, ele pega aí um bendito qualquer e faz uma folia (A.G. Entrevista realizada em dezembro de 2007 em Muqui, ES).

Após contínuas repressões policiais, os encontros passaram a ser organizados por um corpo de jurados, geralmente ex-foliões, premiando as melhores performances, geralmente em vilas no interior das cidades, em meio aos lugares mais frequentes nas jornadas. O Encontro mais conhecido, entretanto, foi o Encontro de Folias de Reis de Muqui, organizado não pelos próprios foliões, mas por folcloristas da região, cujo palco era agora deslocado das jornadas tradicionais e construído num espaço aberto e de fácil acesso, incluindo o belo casario de Muqui, uma cidade que por muito tempo foi a mais rica da região dada a enorme produção de café. O terceiro momento, então, foi iniciado no final da década de 1990, quando organizações de amparo ao folclore e as secretarias de cultura municipais e estadual, numa iniciativa de *harmonização* dos rituais das folias de reis, visivelmente relacionado ao crescente apelo turístico, tomaram as rédeas dos encontros com a condição – sem nenhum tipo de negociação efetiva – de por fim a qualquer tipo de instituição de conflito. Segue-se que esta característica essencial dos rituais – a disputa – rearticulou-se em cada um desses momentos, sendo cada vez mais incorporada nos parâmetros de adequação ritual, tais como a *sabedoria* do mestre, seu repertório de toadas e versos e, sobretudo, seu investimento social para a produção de contextos sagrados por meio da articulação entre mito e *práxis* que passa

necessariamente pela organização do ambiente sonoro, mas que não pode ser pensado fora de seu investimento espiritual.

Este processo de *folclorização* deu início à dicotomia entre *devoção* e *apresentação*. São eventos necessariamente excludentes, pois envolvem objetivos muito diferentes um do outro, mas não desligados da espiritualidade, pois os foliões dizem com frequência que o que caracteriza o sucesso de uma folia dentro do circuito das apresentações é justamente o alto grau de devoção que mantém durante o período de devoção (durante o ciclo de Reis e de São Sebastião). *Devoção* e *força* (da folia, do mestre, dos instrumentos) são conceitos intrinsecamente relacionados. De todo modo, o crescimento do apelo turístico no domínio das apresentações não parece estar afetando o domínio da *devoção*, o que não quer dizer que não haja conseqüências para os grupos, que sentem-se ainda mais estigmatizados ao perceberem que uma apresentação nunca seria levada a cabo nos limites do Bairro Zumbi, por exemplo, mas sim numa cidade com um casario riquíssimo, fruto da expropriação do trabalho escravo e que parece manter a expropriação simbólica dos foliões que são, em sua grande maioria, descendentes dos escravos que fizeram a riqueza dos Barões do café da região, e que, portanto, fizeram com que aquela riqueza histórica do centro de Muqui fosse possível. Mas a espiritualidade das folias para os próprios foliões é o cerne de tudo aquilo, por mais que seja visto pelos turistas *apenas como folclore*. Os encontros tradicionais, por exemplo, por mais que tenham tido que adaptar sua forma de ser, continuam a acontecer durante os ciclos de Reis e de São Sebastião.

Numa de suas jornadas por um bairro periférico da cidade de Cachoeiro de Itapemirim, a Folia de Reis Estrela do Mar, do mestre João Inácio, parou na porta de um terreiro de Umbanda, sede de outra Folia de Reis da cidade (o ritual propriamente dito tem início com a “chegada”, momento em que a folia, formada em frente à porta da casa de um devoto – que geralmente tem uma promessa com os Três Reis ou com algum santo cuja folia em questão tem algum tipo de relação – inicia a toada que anuncia a chegada da folia e pede para o (a) dono (a) da casa abrir a porta para “receber os Santos Reis”). Fato desconhecido para os foliões que chegavam, o dono da casa (mestre folião) havia falecido há poucos dias e, coincidentemente, recebia uma homenagem por sua família e pelos integrantes de sua folia de reis em uma sessão que estava em pleno desfecho. Assim que as portas se abriram (em meio à exaltação das emoções e de vários transes), o contra-mestre da folia do terreiro ergueu sua bandeira e deu início a um ritual de *encontro de folias de reis*. Poucos minutos após o início da toada do encontro, um homem iniciou um transe que logo foi percebido pelos presentes como a *chegada* do mestre falecido, que organizou sua folia para acompanhar a toada. Embora este tenha sido reconhecidamente um fato inusitado, é consenso entre os mestres e foliões que uma folia de reis estabelece uma espécie de *campo sagrado* que favorece a comunicação com os santos. O mestre folião é o porta-voz dos Reis Magos. Não havendo dúvidas de que era mesmo o mestre folião que estava presente, o ritual foi desempenhado como de costume, embora não sem uma apreensão nova sobre aquele fenômeno (que não é desconhecido dos foliões, dada a estreita ligação entre as Folias de Reis e as religiões de incorporação na região Sul do Espírito Santo).

Assim como o a pessoa que neste evento incorporou o mestre folião não representava, mas era percebido como presença do próprio mestre, mesmo não sendo o ritual das folias de reis tradicionalmente um evento de incorporação, os símbolos rituais, muito além de fazerem referência aos santos, deuses e ancestrais, são índices da *presença* das entidades para uma produção de rede de relações intrincadas neste *campo sagrado*.

Ao levantar as questões apresentadas, meu intuito foi apontar para a efemeridade de uma peça musical nas folias de reis procurando perceber parte da complexidade do julgamento estético dos foliões que, de modo algum pode ser desvinculado da espiritualidade, princípio das trocas entre seres humanos e entre estes e os santos. Imagino, assim, ter dado início a um levantamento de problemas que tracem um caminho de pesquisa voltado para as relações internas dos produtores ao invés de uma análise superficial que enquadre suas músicas nos padrões estéticos ocidentais.

Bibliografia

AUSTIN, John L. *How to Do Things With Words*. Oxford University Press: Oxford, England, 1962.

BLACKING, John. "Expressing human experience through music". In: *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

_____. "The Context of Venda Possession Music: Reflections on the Effectiveness of Symbols". In: *International Council for Traditional Music: Yearbook for Traditional Music*, Vol. 17, pp. 64-87, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FELD, Steven. "Aesthetics as iconicity or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove". *Yearbook for Traditional Music, International Council for Traditional Music*. Vol. 20, pp. 74-113, 1988.

_____. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1982.

MAUSS, Marcel. "Esboço de uma teoria geral da magia". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MERRIAN, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, 1964.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. The University of Chicago Press: Chicago, 2002.

SILVERSTEIN, Michael. "Language as part of culture". In: Sol Tax e Leslie G. Freeman. *Horizons of Anthropology*. Chicago: Aldine Publishing Company, pp. 119-131, 2 ed.1977.

TAMBIAH, Stanley. "The magical power of words". In: *Culture, Thought and Social Action*, Harvard University Press: Cambridge and London, 1985 [1968].

TURNER, Victor W. *The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*. London: Oxford, 1968.

WAGNER, Roy. *Habu: The innovation of meaning in Daribi Religion*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1972.

_____. *The Invention of Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2 ed., 1981.

Cantos rezados, rezas cantadas: atos, palavras e sons no ritual de lamentação das almas

Carolina Pedreira¹

Resumo

No ritual de lamentação das almas, um grupo de pessoas envoltas por lençóis brancos, em sua maioria mulheres, sai pelas ruas e becos das cidades realizando paradas em igrejas, cemitérios, cruzeiros e encruzilhadas, lugares em que se entoam preces, benditos e incências. As saídas acontecem durante toda a Quaresma e representam um luto anual pela Paixão de Cristo. O foco do presente estudo recai majoritariamente sobre o terno de Andaraí, ao qual são endereçadas análises mais detalhadas acerca dos elementos que compõem o ritual e sobre a relação da lamentação com o jarê, uma variante do ‘candomblé de caboclo’ na região da Chapada Diamantina (BA).

Palavras-chave: rituais, lamentação, rezadeiras, benditos, Chapada Diamantina

Abstract

In the ritual of lament of souls, a group of people wrapped in white sheets, mostly women, walk around streets and alleys of cities making stops at churches, cemeteries, cruises and crossings - places in which they chant prayers, *benditos* and *incências* (wailing songs). The outputs occur throughout the Lent and represent an annual mourning for the Passion of Christ. The focus of the present study is mainly directed on the terno of Andaraí, to which are addressed more detailed analysis about the elements that compose the ritual and on the relation of the lament with the *jarê*, a variant of the *candomblé de caboclo* in that region.

Key words: rituals, lament, mourners, *benditos*, Chapada Diamantina plateau

(...) *mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar?
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
- Já velei muitos defuntos,
na serra é coisa vulgar;
Mas nunca aprendi as rezas,
sei somente acompanhar.*

João Cabral de Melo Neto – *Morte e Vida Severina*

Na primeira estação, enquanto a matraca soa, uma dúzia de velas teima em ficar acesa, contrariando o vento. Até ali, caminhamos por cerca de uma hora. Os postes de luz ficaram para trás, o que nos permite ver o desenho da lua minguando, rodeada por

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social [PPGAS], Departamento de Antropologia [DAN], Universidade de Brasília [UnB].

estrelas. O Murici é um cemitério quase abandonado, “o cemitério dos pobres” como uma das mulheres me explicou dias depois. Fica no meio de um descampado, a alguns minutos de uma das principais avenidas de Andaraí. Do portão, vejo silhuetas de pequenas cruzeiras e um capim teimoso entre e sobre os jazigos. Depois de vestir o lençol branco, amarrando as pontas na altura da nuca e tomando o devido cuidado para deixar apenas o rosto exposto, ouço Lié, uma das rezadeiras mais antigas do terno, saudar aos sussurros as almas “das nossas obrigação”, ao passo em que todas tentamos encontrar, em meio aos pedregulhos e formigas no chão batido, um jeito mais ou menos confortável de sentar.

É quarta-feira de cinzas, o primeiro dia da quaresma e da reza das almas. É também minha primeira saída no terno, depois de uma semana na cidade. Há apenas cinco dias eu havia conversado com Dora, a dona do terno, pela primeira vez. Há menos de três meses eu havia decidido realizar o trabalho de campo em três localidades da Chapada Diamantina², seguindo informações esparsas sobre a existência de grupos de mulheres que rezavam para as almas dos mortos durante toda a quaresma até a Semana Santa. A lamentação, alimentação ou encomendação das almas é uma espécie de penitência em que um grupo de pessoas, em sua maioria mulheres, sai pelos becos e ruas das cidades envoltas em lençóis brancos e, ao som da matraca³, realizam as estações (paradas), nas quais entoam preces, benditos e incelências como um coro polifônico em favor das almas. É um ritual tradicionalmente relacionado à formas mediterrâneas de lamentação, as quais teriam sido trazidas ao Brasil pelo colonialismo português, especialmente pelos missionários jesuítas. Deixando de lado a limitação originária, diremos apenas que se configuram como manifestações características do catolicismo popular, marcadas pela proximidade com religiões afro-brasileiras. É um rito lúgubre e, algumas vezes, demorado. Ainda que os ritos dessa natureza tenham existido em todas as regiões do país, o imaginário sobre a penitência está profundamente ligado a imagem do Nordeste, em detrimento de sua ocorrência em outros interiores do Brasil.

São vinte e um dias de reza e em cada um deles o trajeto é diferente. É um rito lúgubre e, algumas vezes, demorado. Quando realizado em sua completude, compõe-se de uma caminhada por algum lugar que começa ou termina em um ponto sagrado para essas mulheres e/ou relacionado aos mortos (igrejas, capelas, cruzeiros, cemitérios, encruzilhadas), ao longo da qual são realizadas sete estações, momento em que todas sentam, acendem as velas e iniciam o canto/reza. Em cada estação, são pedidos três padres-nossos, três ave-marias e uma salve-rainha, acompanhados de três benditos. Os pedidos são cantados e as rezas são faladas. Os benditos devem ser tirados por uma das mulheres no mesmo tom em que foi entoado o pedido. Nas primeira e última estações, deve-se entoar outra reza, chamada Senhor Deus, e ao final de cada estação, enquanto se levantam, dirigindo-se à próxima estação, há um pequeno cântico de despedida, que possui singelas variações também na estação que inicia e na que finaliza a lamentação.

A literatura acerca de rituais de lamentação em várias partes do mundo está fortemente vinculada aos estudos de ritos mortuários em populações indígenas (Briggs, 1993; Feld,

² O trabalho de campo foi realizado nas cidades de Andaraí e Mucugê e em Igatu, distrito de Andaraí. Ainda que tenha acompanhado saídas de terno nos três lugares, o esforço analítico aqui presente recai apenas sobre o terno de Andaraí e todas as pessoas citadas no texto são moradoras dessa cidade.

³ Instrumento composto de três pedaços de madeira unidos por uma corda, que produz um estalo forte ao ser movimentado para cima e para baixo.

1982; Urban, 1988) e aos cantos fúnebres de populações tradicionais de algumas regiões do mediterrâneo, especialmente na Grécia (Alexiou, 1974; Caraveli-Chaves, 1980), e em países como a Finlândia (Tolbert, 1990), entre outros. Uma das questões centrais nesse marco temático é a fronteira confusa entre fala e música, entre a palavra falada e os sons musicais. A dificuldade em estabelecer uma classificação para os sons nesses rituais é também índice da profunda relação entre música e morte e do tipo de intermediação que se dá entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos ao entoar determinados sons.

A reza das almas é parte de uma devoção maior às entidades chamadas Almas Santas Benditas, que possuem, em termos funcionais e simbólicos, papéis semelhantes aos dos santos e das santas do panteão católico. É uma devoção, em termos nativos, *fina*. Pelo vínculo que as Almas Santas Benditas são capazes de realizar entre o mundo dos vivos e o dos mortos, pelo respeito que elas exigem em todas as situações em que são invocadas, a devoção as Almas Santas Benditas exige lealdade e seriedade extremas. É preciso rezar todas as segundas-feiras, acender velas e sempre cumprir as promessas feitas a elas. *As Almas*, como são chamadas, são extremamente poderosas, porém severas. Quando se cumpre o dever de acender as velas das Almas Santas Benditas, elas concedem ao devoto o poder de vidência. A pessoa passa a ver o que quiser, especialmente em sonhos. Mas caso a pessoa falhe no compromisso, *as Almas* não a deixam dormir.

Ao chegar a Andaraí, conversei com algumas pessoas até conhecer Dora, quem leva o terno adiante desde que a dona anterior, Albertina, teve sérias complicações de saúde. À dona do terno cabe tocar a matraca, conduzir as outras participantes pelos itinerários previamente escolhidos e determinados por alguém no passado e, principalmente, marcar o início e o fim a reza. Dora, que mais tarde tornou-se minha principal interlocutora e cuidadosa anfitriã, morava em uma comunidade rural antes de se mudar para a cidade. Sua mãe havia sido dona de terno de almas e de reis, uma figura que sempre se envolveu com festas religiosas, samba de roda e o que mais aparecesse pelos arredores. Ela conta que depois da morte da mãe jurou nunca mais se envolver com reza nenhuma. Jogou fora as imagens dos santos e parou de se comunicar com alma ou espírito que fosse. Mudou-se para Andaraí por volta dos dezessete anos e não quis acompanhar nenhum dos três ou quatro ternos que ali existiam na década de setenta. Relutou durante algum tempo, mas por um conjunto de eventos que se desenrolaram em sua vida, voltou para a reza das almas há mais de quinze anos:

Dora: [Depois da morte de sua mãe] Aí eu falei – eu não quero nada disso. Não queria. Aí por ironia do destino que eu acompanhava esse e a dona adoeceu e me entregou a matraca.

Eu: E por que foi a senhora que pegou a matraca?

Dora: Não sei, acho que ela achava que eu sabia assim, como ela, né?

Eu: E ela sabia que a mãe da senhora tinha o terno?

Dora: Não, não sabia. Mas sempre a gente ia acompanhando. Aí na quinta-feira [santa] ela já não vai porque ela vai pra lavagem da igreja aí me entregava a matraca ou entregava a alguém, mas esse alguém dependia de mim, que eu não tava com a matraca, mas eu tomava conta... de tirar as coisas, de fazer as coisas. [...] Muita gente nem sabe que minha mãe tinha terno, que às vezes eu não comento

assim. Aí eu comento quando tem gente que diz assim – por que você sabe? Aí eu explico pra ela – eu já sei porque eu fui criada dentro daquilo.

A criação de Dora é parte do reconhecimento de seu aprendizado dos trâmites do ritual, o que a faz considerar-se apta a realizá-lo. Contudo, conduzir o terno de Albertina não foi uma escolha. Quando Albertina adoeceu, alguém precisava ficar em seu lugar, pois aquele era o único terno que existia na cidade. A pressão de algumas mulheres que acompanhavam a reza levou Dora a tomar para si uma responsabilidade que não estava em seus planos. Ela foi designada para ser a guardiã da matraca, uma tarefa que causa temor mesmo nas senhoras mais devotas. Tocar a matraca significa chamar os mortos para receber as orações oferecidas por elas para todas as pessoas que morreram e estão em aflição e para as “almas das nossas obrigação”, os parentes que já se foram, pessoas queridas e mesmo desconhecidas, que aparecem em sonhos pedindo alívio em sua passagem.

O pequeno excerto acima é parte da primeira conversa que tive com Dora. A partir dela pude ouvir outros diálogos, os quais foram estabelecidos entre Bete e Dora, entre Dora e as demais mulheres do terno, entre as mulheres do terno e a comunidade, entre as redes de persistência da memória religiosa do lugar, além do de Dora e eu. Entre cada um deles – e muitos mais – existem elos de significados, ainda que tenham acontecido em espaços e tempos diferentes. É interessante perceber que Dora, mesmo tendo sido designada por Bete, apenas se torna assertiva sobre sua condição de conhecedora do ritual quando as outras pessoas, que não sabiam do aprendizado por intermédio da mãe, a reconheceram como tal.

Processos de reconhecimento dessa natureza foram cuidadosamente interpretados por Vincent Crapanzano (1992) em sua teoria acerca da caracterização do *self* (*self-characterization*), baseada em um aporte literário-psicanalítico. Nas palavras do autor, o *self* é um momento capturado no movimento dialético entre eu e outro. Essa captura existe quando o eu ou o ego toma consciência de si diante do outro, intermediado por um elemento que garante seu significado, o Terceiro. Esse Terceiro corresponde a uma estabilização na relação tensa gerada pela constituição do *self* quando eu e outro se deparam no mundo em um encontro dialógico. Bete e as mulheres do terno figuraram como Terceiros nesse primeiro diálogo com Dora e, mais tarde, outros Terceiros, os que antes apareciam como espectros, foram pouco a pouco tomando corpo em várias situações, especialmente em momentos do ritual e em diálogos fortuitos entre as pessoas. Os diálogos, para Crapanzano, jamais são diádicos. Neles, cada parte se engaja um drama de constituição do *self* pela participação solitária em diálogos internos, ausentes, sem interlocutores concretos⁴, a não ser a própria mente e, em alguns casos, também a mente do outro. Tais diálogos sempre envolvem uma mudança no nível do discurso e na relação dos participantes, por meio de complexas estratégias de troca.

Tempos depois, pude perceber que a liderança de Dora no terno era constantemente colocada em xeque por algumas pessoas, especialmente em relação ao reconhecimento de sua sabedoria sobre o terno. E somente ao ouvir a gravação dessa primeira entrevista, meses após ter voltado do campo, que os muitos diálogos internos a esse primeiro contato ressoaram, juntamente com a lembrança das imagens de Dora ao me fazer tais relatos e dos relatos de outras pessoas sobre ela. A sensação foi como se o momento cristalizado da conversa fosse acometido de ecos vindos de todas as partes, entre

⁴ Um termo mais geral usado pelo autor para designar esse tipo de diálogo é “diálogos à sombra” (*shadow dialogues*) (Crapanzano, 1992).

fotografias simultâneas de diferentes situações. Essa memória instável me faz pensar na consideração de Crapanzano, que nos ensina que é preciso atentar aos contextos de reflexão e criação presentes na linguagem. Esses contextos, segundo o autor, são geralmente delegados a discussões metafóricas e considerados irrelevantes diante da prevalência da função semântico-referencial da linguagem, na qual o significado possui uma existência virtualmente constante a despeito do contexto no qual se insere. Adiante veremos como a percepção de algumas dessas dinâmicas de constituição da caracterização do *self* têm lugar no ritual e fora dele.

* * *

O terno das almas é um luto anual pela paixão de Cristo. Durante toda a quaresma, a reza acontece segundas, quartas e sextas. Mas é na Semana Santa que ele encontra seu ápice – é quando os benditos “mais fortes” são cantados, visto que são dias pesados, em que a lembrança do sofrimento de Jesus e Maria pede esse tipo de reza. O luto acaba na Sexta-feira da Paixão, quando as mulheres saem do cemitério e vão para a Igreja, rezar em cima do caixão de Senhor-Morto. Os benditos ou incelências são um capítulo à parte nesse rito e merecem atenção particular. No presente texto, farei uma breve aproximação, reservando a outro tempo e a outro espaço uma reflexão mais acurada. Os benditos são rezas cantadas ou cantos rezados que versam sobre histórias de santos e santas, sobre a vida de Jesus, seu sofrimento na cruz, o padecimento e força de Nossa Senhora (e das muitas Nossas Senhoras), ressaltando agruras e/ou feitos heróicos dessas e outras entidades. Em relação à forma, encontrei, em linhas gerais, três tipos de benditos:

- i. Os que se compõe de versos na primeira parte, seguidos de um estribilho na segunda, continuando com a alternância de diferentes versos e estribilhos:

Ô Tereza, ô Tereza, menina de doze anos
Ela escreveu pra Santo Inácio, que esse mundo era um engano (repete)
 O pai de Santa Tereza, fé em Deus ele não tinha
Ele mandou buscar Tereza, prendeu ela na cozinha (repete)
 Por causa dos seus pecados, sua mãe te abandonou
Ela cortou os seus cabelos, fio por fio ela emendou (repete)

- ii. Os que se compõe de versos na primeira parte, seguidos de um estribilho fixo na segunda, continuando com a alternância de diferentes versos e o mesmo estribilho:

Bendito louvado seja, a luz que nos alumeia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)
 Ó que caminho tão longe, com tanta pedra e areia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)
 Ao pisar na Terra Santa, o sangue fugiu da veia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)
 Naquela toalha branca da mesa da Santa Ceia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)

Os anjos cantam no céu e na terra o sol clareia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)

- iii. Aqueles em que se repetem os mesmos versos em uma série de um até sete, repetindo também um mesmo estribilho, finalizando até *tantos*:

Uma incelência da Virgem, Senhora é da Piedade
Ela é a nossa mãe bendita, ela é dolorosa, ela é imaculada [estribilho]
Duas incelências... [estribilho]
até *Tantas incelências...*

Esses fragmentos de benditos são um pequeno exemplo do vasto repertório que encontrei em Andaraí. Os benditos mais fortes, considerados mais poderosos, são cantados/rezados em momentos de ápice da lamentação, como na Semana Santa, e quando alguma das mulheres sente que o lugar onde estão rezando está pesado, seja porque ali algo ruim aconteceu no passado ou porque alguns transeuntes zombam das almas quando as vêem. Os benditos fortes versam, geralmente, sobre o sofrimento de Cristo e são rezados de forma ainda mais lamentosa pelas mulheres, entre suspiros e, vez ou outra, algumas lágrimas. A categoria de força de um bendito está intimamente ligada a sua estrutura poética, captada na ligação intrínseca entre som e do sentido. Nos três tipos de benditos descritos, percebemos a predominância de estruturas paralelísticas que garantem não apenas uma cadência rítmica, mas a relação entre palavras e idéias que se repetem para além da presença da rima, isto é, garantem uma equivalência de som que, projetada na seqüência, envolve equivalência semântica (Jakobson, 1971:368). O fundamental na percepção dessa relação é a de que, na tipificação empreendida, os benditos considerados mais fortes pelas rezadeiras são os que se definem em (i) e (ii), nos quais percebemos uma quantidade maior de palavras semelhantes no som e diferentes no sentido (paranomásia), quando comparados com os definidos em (iii).

A centralidade do texto musical na teoria nativa sobre a eficácia – a noção de força de um bendito – alarga a compreensão dos benditos como fórmulas mágicas cuja intenção seria apenas prolongar a comunicação (privilégio da função fática), no caso, com as almas, para, sobretudo, um foco contínuo sobre a mensagem transmitida (privilégio da função poética). Estamos, nesse marco, no campo sobre o qual nos fala Jakobson em sua compreensão da hierarquização das funções da linguagem (cf. Jakobson 1971) nos atos de comunicação verbal, os quais ele nomeia como eventos de fala (*speech events*). A poética musical nessa categorização dos benditos mostra, com clareza, a sobreposição da similaridade sobre a contigüidade em um nexos entre som e significado (*sound-meaning nexus*) criado pela efusão de paranomásias em uma textura sonora na estrutura poética e na comunicação mágica.

* * *

Benditos, incelências e ladainhas são tipos comuns de cantos/rezas em ritos característicos do catolicismo popular e presentes em inúmeras manifestações em muitos dos interiores do norte e nordeste do país. Os benditos do terno das almas se

aproximam da definição de benditos fúnebres dada por Ewelter Rocha (2006) em seu estudo sobre as sentinelas do Cariri, no Ceará:

O uso da música religiosa do catolicismo popular do Cariri está geralmente associado a práticas religiosas, o que torna, para os praticantes, mais tênue a separação entre música e reza. Iniciando a distinção, observemos a aplicação do termo ‘reza’ no cotidiano religioso caririense. A acepção deste termo não está unicamente associada a uma prece falada, mas engloba também o repertório musical de cunho religioso. A utilização de expressões como ‘rezar um bendito’, ‘rezar uma incelença’, ‘rezar cantando’, ilustra a conotação musical conferida ao vocábulo. Por outro lado, expressões do tipo ‘rezar o Pai-Nosso’, ‘rezar a Ave-Maria’ ressaltam a utilização mais comum do termo, associando-o a uma prece falada. (Rocha, 2006:58).

Na estrutura do rito na Bahia, há uma divisão semelhante, marcada pela diferença entre pedir/tirar um pai-nosso (ao entoar: “Reze outro pai-nosso, com a sua ave-maria, irmão das almas”), que corresponde à parte cantada, a qual se segue o momento do próprio ato de realizar as preces faladas aos sussurros, sem canto. A dona do terno deve conhecer a fundo o repertório de benditos, estar atenta aos erros de execução das outras participantes e tirar os primeiros padres-nossos, ave-marias e a salve-rainha, além dos benditos na primeira estação e na última. Dora possui o domínio não apenas do conteúdo dos benditos, mas, principalmente, daquele que é o elemento mais marcante do terno de Andaraí, as “toadas”. Sobre a fronteira entre reza e canto, ela explica:

Eu: O terno é cantado ou rezado?

Dora: Já é as rezas, só que cantada. É reza, não é música. É reza mesmo. Que ali a gente reza pai-nosso, reza salve-rainha. Mas ali tudo já tem aquele tom que você reza e pede os outros para rezar naquele tom certo. [...] Tem muitas toadas de benditos e muitos benditos.

No terno, as toadas são a forma certa de rezar para os mortos – errando a toada, a comunicação falha. São também elementos de devoção e organização das mulheres no rito e, algumas vezes, fora dele. Conseguir tirar um bendito na toada em que se tirou o pai-nosso significa estar atento ao momento do ritual e, acima de tudo, “saber rezar”. Existem toadas mais fáceis, costumeiras, e outras difíceis, nas quais algumas pessoas embaralham em meio à melodia ou em rápidas variações de altura. Há também aquelas que ignoram essa máxima e tiram o bendito em outra toada. Quando isso ocorre, rompe-se a ligação entre vivos e mortos por via das Almas Santas Benditas. Algumas toadas são tiradas para uma pessoa específica como forma de evitar a incidência desse rompimento e/ou de fortalecer a presença de uma das rezadeiras no terno. Partindo de duas realidades bastante diferentes, em um esforço comparativo entre o ritual de lamentação na Grécia e no interior baiano, é possível aludir a uma afirmativa de Caraveli-Chaves (1980) para pensar acerca das toadas como individualizações de estilo que compõem o caráter mágico da lamentação. Para a autora, esse caráter está diretamente ligado aos componentes idiossincráticos de cada indivíduo na execução do canto. Essa agenda de questões para o estudo da lamentação também está presente ao longo de várias formulações de Steven Feld (1982, 1990) sobre a relação entre as vozes nos cantos, a qual ganha contornos mais claros no tratamento que o autor dá à distinção entre polifonia e heterofonia:

Como descrever a relação entre as vozes? Tal questão não pode ser respondida apenas por via de uma discussão musicológica. Isso porque as relações entre vozes indexam um lugar profundo das relações sociais, o que significa dizer que há uma interação entre as dimensões individual e coletiva, pessoal e tradicional da experiência. (Feld, 1990:247, tradução livre).

Em um grupo que chega a ter, no máximo, vinte pessoas na Semana Santa, existe um núcleo diretamente ligado a Dora e fiel à reza e outro flutuante, composto de cerca de cinco mulheres cuja devoção é questionada pelo primeiro grupo devido à constante ausência nos ritos e dois homens, João e Manoel, que rezavam no terno quando Albertina o conduzia, os quais estão envolvidos com intrigas que desafiam a liderança de Dora. Mesmo no núcleo de Dora, poucas mulheres tiram o pai-nosso e os benditos, tarefa que requer concentração, habilidade e boa voz. Ter boa voz significa conseguir alcançar diferentes alturas nas toadas e não há uma classificação, até onde pude perceber, de boa voz como uma voz bela. Em cada uma das cinco estações em que a dona não tira o pai-nosso (mas dá toada), alguém pede o pai-nosso e toca a matraca durante as preces. João, no ano anterior ao que participei do terno, disse para várias pessoas da cidade que Dora “tinha vontade de rezar, mas não sabia”. Contudo, João continua participando, vez ou outra, do terno. Dora diz que não deve proibir ninguém de rezar, seu desígnio é ser condutora, regente e organizadora de um grupo aberto a quem quiser acompanhar. As intrigas entre João e Dora se manifestam dentro e fora do ritual. São disputas mais pelo conhecimento da ciência do terno do que pela intensidade da devoção. Na primeira vez em que o vi, João pareceu mesmo obstinado em mostrar que sabia rezar, pegando sempre a matraca e tirando vários benditos. Entretanto, João ignorava tanto a condução das toadas como uma regra implícita, a qual rege que a mesma pessoa não pode tirar o pai nosso em mais de uma estação.

Dora: Eu sempre tiro aquela toada pra Irene [do núcleo devoto], porque nas outras ela muda, ela fica sem aprumar. Mas tem uns ali que não tira na mesma toada não. Eu acho que isso atrapalha, viu. Eu acho que atrapalha porque tem hora que eu quero tirar uma toada, mas não consigo, aquilo foge. Outra hora eu quero uma, quando eu vejo eu tô tirando é outra. Muitas vezes você fica com aquela toada na cabeça, você tira e outro vai lá e... entendeu? E é por isso que quando eu sei que eles gostam de tirar em uma eu já tiro na intenção daquela pessoa ir, porque ele tira naquela e ele não vão mudar, cê tá entendendo? Só que tem uns, João ali, ele tira em umas, aí eu já tiro uma porque eu sei que ele gosta de ir, eu já tiro, só que tem hora que ele vai lá e muda.

Na primeira vez em que Dora falou das toadas, eu ainda não havia acompanhado o terno. E mesmo quando comecei a rezar, demorei a entender a importância delas naquele cenário. Em parte, esse fato se deveu a uma confusão de categorias, pois Dora muitas vezes se referia às toadas como “tons” e era assim que eu as procurava na reza – e, fatalmente, não as encontrava. Foi preciso ouvir para além das categorias. No terno, as toadas são composições melódicas que desenharam o corpo do som. A insistência de Dora em dizer que reza não é música, somada a minha lentidão em alcançar esse conceito, representou a necessidade de estabelecer outra relação com a palavra cantada.

A tensão entre palavra falada e palavra cantada nos rituais de lamentação é um ponto nodal da análise não apenas da dimensão estética, mas da profunda ligação entre os estilos de lamentação ao redor do mundo e os discursos das mulheres acerca da morte, da perda e da dor. Essa tensão parece remeter à compreensão da lamentação como espaços-tempos de produção de relações de solidariedade/resistência entre grupos de

mulheres (Feld e Fox, 1994). Para além da análise dos repertórios musicais da lamentação, é mister uma aproximação à performance das emoções, costuradas fio a fio tanto nas palavras cantadas quanto na teoria nativa. Entretanto, essa é uma aproximação delicada, cuja armadilha comum acaba se tornando uma prerrogativa nas análises de rituais de lamentação: a universalização dos significados culturais de tristeza e de luto e da própria experiência da morte. Uma definição usada pelas lamentadeiras da Carélia e recuperada no estudo de Elizabeth Tolbert (1990) nomeia a lamentação como o “choro com palavras” (*cry with words*) – o choro ritualizado, em contraposição ao “choro com os olhos” (*cry with the eyes*) dos homens – o chorar comum. A atenção de Tolbert está centrada nos parâmetros de interação que levam a lamentação de uma expressão voluntária de sentimentos a uma simbolização dos afetos.

O “choro com palavras” das lamentadeiras carelianas me faz pensar que os benditos entoados no terno das almas são “choros com rezas”. Falar de distinções entre música, palavra, canto e reza corresponde a pensar em quais categorias dão mais ou menos conta dos contextos em que os atos, pensamentos e sentimentos estão imersos. Não é uma distinção simples, como reservar o uso de uma ou outra a espaços seculares e sagrados. Alguns meandros dessa leitura chegaram até mim quando, convidada por Dora, fui ao jarê que ela e outras mulheres do terno costumam freqüentar. Bater jarê, bater couro e sambar são sinônimos da participação em um culto que se aproxima, ora do candomblé, ora da umbanda, sobre o qual se diz que só existe, com esse nome, na Chapada Diamantina. No jarê da casa de Carminha⁵, o samba cantado é acompanhado de tambores, pequenas matracas, chocalhos de latas de óleo e muitas saias rodando. O samba é uma mistura de sagrado e profano, mundano e secular, o espaço das festas, da comida e das incorporações das entidades da casa. Os benditos, contudo, também são cantados no jarê – não no samba, mas nos trabalhos. De acordo com Dora, muitos dos benditos que são rezados no terno, são também invocados quando, por exemplo, uma pessoa incorpora um espírito ruim. Ela explica que os benditos fortes são capazes de livrar pessoas em situações extremas, pois todos aqueles que fazem trabalhos, para o bem ou para o mal, são tributários das almas: são elas as regentes de processos terminais, a última redenção, a ponte entre dois mundos.

Cabe, aqui, uma pequena digressão sobre a noção de “almas”, visto que elas são sujeitos de interlocução constantes não apenas no ritual de lamentação, mas em uma série de relatos das rezadeiras. São as almas que deslocam o terno das almas de um rito religioso para um rito mágico, nos termos em que nos ensina Marcel Mauss em *Esboço de uma teoria geral da magia* (2003 [1902-1903])⁶. Ainda que, nas proposições do autor, seja difícil estabelecer fronteiras densas entre a religião e a magia, temos, em sua formulação

⁵ Carminha é a dona do jarê e guia espiritual de algumas mulheres do terno. Ela também participa do terno das almas de forma irregular, apesar da forte ligação que possui com Dora. Andaraí é conhecida na região por ter muitos jarês. Na noite em que voltava do samba na casa de Carminha, pude ouvir pelo menos três batidas de tambores em diferentes pontos do caminho (em torno de seis quilômetros) que fiz da casa até o lugar onde estava hospedada.

⁶ É possível ler em uma miríade de análises presentes no *Esboço de uma teoria geral da magia*, ecos de formas e fórmulas que falam acerca do terno das almas. Para citar apenas algumas, temos como qualidades de lugares a serem realizados ritos mágicos os cemitérios, encruzilhadas e, certamente, como seqüência lógica dessa relação, becos e beiras de rio, como observei nos rituais em Andaraí. Ao dissertarem sobre instrumentos com valor mágico próprio, encontramos a matraca, único instrumento presente no terno, cujo uso possui uma ciência própria, cercada de interdições.

das representações mágicas, as “almas dos mortos” – ou ao menos aquelas dotadas de *mana* – como a primeira categoria de espíritos mágicos. Nas palavras do autor:

Seres e coisas que são, por excelência, mágicos, são as almas dos mortos e tudo o que diz respeito à morte: testemunha-o o caráter eminentemente mágico da prática universal da evocação dos mortos (...). Esses mesmos mortos são igualmente objetos dos ritos funerários, às vezes dos cultos de ancestrais nos quais se marca o quanto sua condição é diferente da dos vivos. (Mauss, 2003:153).

De forma análoga, Dora fundamenta a relação entre a força dos benditos e o chamado das almas, ampliando o uso de benditos para fora do momento do ritual do terno, tendo em vista que a própria noção de almas como dotadas de propriedades mágicas não se limita ao ritual de lamentação. As arestas costumeiramente estabelecidas quando observamos o uso dos benditos são insuficientes para dar conta dos muitos espaços e significados a eles atribuídos, pois benditos não estão restritos ao âmbito da devoção em manifestações do catolicismo popular. Em uma das conversas com Dora sobre suas experiências no jarê e sobre as consultas com curadores⁷, fui instruída por ela a rezar benditos específicos em situações que envolvessem dificuldades pessoais e quando alguém conhecido incorporasse ou estivesse sob influência de um espírito maldoso. Esse fato me levou a perceber a linguagem do bendito como aberta, popular e compartilhada. Ao contrário da existência de textos secretos dos rituais de lamentação observada por vários autores, inclusive por Elizabeth Tolbert (1990), a abrangência da eficácia dos benditos e a pluralidade de uso, tanto coletivo quanto individual, dá o tom de sua dimensão mágica. Nesse marco, o caráter mortuário das rezas e o peso do luto, tão presentes nos rituais do terno das almas, mesmo quando experimentam um deslocamento simbólico, preservam a validade de seus efeitos.

* * *

Temos ainda algumas questões analíticas que resvalam na instabilidade conceitual das categorias de canto e reza, fala e música. Acredito que algumas dessas questões passam pela pergunta feita por Stanley J. Tambiah, em *The Magical Power of Words*: qual é a base do poder mágico das palavras? (Tambiah, 1985:29). Vimos anteriormente que o texto musical é central para a eficácia da comunicação com entre vivos e mortos no ritual, mas não se restringe a ele. Percebemos que, apesar de um ritual cujas origens remontam antigas tradições católicas, as raízes mágicas de suas práticas não permitem uma oposição entre cantos/magia e rezas/religião. Como um ou como outro, os dois pares parecem empreender o mesmo tipo de comunicação com o divino, com as almas. A linguagem do ritual de lamentação, expressa nos benditos, não é diferente da

⁷ Curadores e curadoras são nomes para pessoas que exercem a função de guias espirituais, como Carminha, a dona do jarê. Essas pessoas podem ter um lugar fixo onde realizam trabalhos ou serem espécies de profetas nômades, realizando festas, batismos e consultas pessoais em diferentes cidades. Dora conheceu muitos curadores ao longo de sua vida, mas diz acreditar em poucos deles. Possui, inclusive, vários métodos para saber quais deles falam a verdade e quais apenas blefam. Ela não acredita que atar-se a uma pessoa ou credo irá ajudá-la em sua busca espiritual. Quando muito, vai ao jarê sambar e ajuda em alguns trabalhos, fugindo quando a designam a uma responsabilidade maior. O terno é, para ela, uma obrigação que visa reparar erros do passado. Sua espiritualidade é um aprendizado, muitas vezes, solitário – aberto, contudo, a inúmeras influências e possibilidades.

linguagem ordinária, tendo como ponto de relevância no processo de comunicação o elemento musical. Nesse sentido, é preciso lembrar que o poder dos benditos não está ligado aos padrões musicais, mas aos textos, ao passo que o estabelecimento da comunicação é definido por meio dos recursos individuais da toada.

No ritual, entendido enquanto um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica, a união entre forma e conteúdo é essencial para a realização de seu caráter performativo e de sua eficácia. A magia, como propõe Tambiah, adquire sentido no casamento entre resultados práticos e efeitos sociais. É importante salientar que não intento, na presente análise, restringir o ritual de lamentação a entoação de benditos. Foi, contudo, por meio da teoria nativa que a relevância crucial desses elementos veio à tona e tomou uma dimensão grandiosa na interpretação das rezadeiras e, por extensão, naquela aqui empreendida. Isso porque, quando entoado, o bendito intenta causar efeitos prescritos com base na crença em sua capacidade de efetuar a comunicação com as almas em territórios extramundanos. A união entre palavras, sentido, força convencional e efeito lembra as noções propostas por John L. Austin (1962) de força ilocucionária e de efeitos perlocucionários. Uma leitura possível sobre as relações entre dizer, chorar, rezar e cantar poderia, portanto, partir da reflexão acerca da teoria de atos de fala (*speech acts*) elaborada por esse autor.

Atos rituais são atos performativos e convencionais: a performance de um ato está orientada pelo quadro da ação social no qual ele se insere. Todavia, os efeitos, também convencionais, podem acontecer ou não. Isso significa dizer que o efeito perlocucionário esperado no proferimento de uma palavra/na feitura de uma ação, não invalida a sua dimensão performativa (Tambiah, 1985:135). Para Austin, o uso da linguagem como ação social emerge no ato de fala, por meio da correlação elocuições performativas e forças ilocucionárias. Nesse marco, a lamentação é uma tentativa de fazer algo com palavras e não apenas uma performance ritual em termos estilizados. De acordo com Austin, a enunciação de palavras, é, via de regra, o principal evento na performance de uma ação, mas está longe de ser o único evento necessário para o ato seja plenamente realizado. Deve haver uma série de circunstâncias específicas que garantam a enunciação das palavras, as quais, por sua vez, precisam ser apropriadas. Além disso, não apenas a pessoa que evoca, mas todas aquelas que se engajam na situação de proferimento, realizam outras ações, mentais ou físicas, e também a enunciação de palavras.

Existe uma ordem de condições, na teoria de Austin, para que o enunciado de palavras ocorra de modo satisfatório: tais procedimentos devem ser executados por pessoas que possuem determinadas crenças, sentimentos e intenções. Sem tais exigências, as pessoas engajadas nos atos em questão estarão cometendo um abuso do procedimento, o que significa dizer que haverá falta de sinceridade na enunciação – nas palavras do autor, os enunciados serão “infelizes”. Na lamentação das almas, podemos pensar que o idioma paralelístico dos benditos é um elemento da força ilocucionária que garante o efeito de alimentar as almas dos mortos, sendo mais ou menos feliz na gradação de poder presente no próprio texto musical. As toadas, na forma como foram descritas por Dora, estão submetidas a critérios de infelicidade e felicidade, ainda que na composição analítica, figurem como elementos não-verbais. Elas estão, contudo, afeitas a individualizações que levam em consideração o compartilhamento de uma crença e a participação em outras ações, como, por exemplo, nas disputas pelo conhecimento da ciência do terno.

A teoria dos atos de fala proposta por Austin permite ampliar a compreensão escopo de significação dos benditos na lamentação das almas. É preciso olhar e ouvir esse escopo dentro e para além do momento do ritual, ainda que este condense tantos símbolos e sentidos. Tambiah (1985) define ritual como um complexo de palavras e ações e pontua a necessidade de mostrar a interconexão entre elas. Para o autor, o objeto último dos rituais são as pessoas nele engajadas, as quais operam uma relação metafórica entre palavras e atos. Ao considerar que essa definição possui menos o caráter de limitação do que o de abrangência, a proposição de Tambiah nos ajuda a entender como a fronteira entre fala e música – entre os elementos verbais e não verbais no ritual de lamentação das almas – caminha para uma interpretação conjunta ao invés de uma separação rígida.

Ao entoar benditos em situações fora dos ritos comuns ao terno das almas e ao perceber as relações entre as pessoas envolvidas no momento de sua enunciação, percebemos que a delimitação fixa das fronteiras entre música e fala carece de sentido. No lugar das retas inertes de uma figura geométrica, vemos a formação de uma trança complexa, cujos fios se montam e remontam ininterruptamente. Essa trança me faz recordar os benditos cantados/rezados pelas mulheres do terno em sua configuração sonora, na qual muitas vozes que se sobrepõe em vários tons e tempos diferentes formando um coro polifônico e pesaroso, envolto em um luto interminável por aqueles que já se foram. Assim, imagens, sons, eventos, discursos e teorias, mais do que instrumentos analíticos, são, nesse texto, tímidas tentativas de aproximação às tramas delicadas das nossas, outras e tantas sensibilidades.

Referências Bibliográficas

- ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press, 1962.
- BRIGGS, Charles. “Since I am a Woman I Will Chastise my Relatives: Gender, Reported Speech, and the (Re)production of Social Relations in Warao Ritual Wailing”. In: *American Ethnologist* 19 (2): 337-61, 1992.
- CARAVELI-CHAVES, Anna. “Bridge Between Worlds: The Greek Woman’s Lament as Communicative Event”. In: *Journal of American Folklore* 93: 129-157, 1980.
- CRAPANZANO, Vincent. “Self-Characterization”. In: *Hermes’ Dilemma & Hamlet’s Desire. On the Epistemology of Interpretation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- _____. “Wept Thoughts: The Voices of Kaluli Memories”. In: *Oral Tradition* 5 (2-3): 241-66, 1990.
- FELD, Steven e FOX, Aaron. “Music and Language”. In: *Annual Review of Anthropology* 23: 25-53, 1994.
- JAKOBSON, Roman. “Closing statement: Linguistics and poetics”. In: *Selected Writings* vol. 2. New York: Mouton, 1971.

MAUSS, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In *Sociologia e Antropologia*. pp. 47-181. São Paulo: Cosac & Naify [Originalmente publicado em *L'Année Sociologique*, 1902-1903, em colaboração com H. Hubert], 2003.

ROCHA, Ewelter. “Cantar os mortos: benditos fúnebres nas sentinelas do Cariri (CE)”. In: *Revista Antropológicas* 17 (1): 49-66, 2006.

TAMBIAH, Stanley J. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

TOLBERT, Elizabeth. “Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament.” Herndon, M e Ziegler, S. (eds.). In: *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1990.

URBAN, Greg. “Discourse, Affect, and Social Order: Ritual Wailing in Amerindian Brazil”. In: *American Anthropologist* 90 (2): 385-400, 1998.

Ouvindo gravações de 1946 em 2008: Primeiras gravações de campo realizadas no RS retornam aos *maçambiqueiros* de Osório

Luciana Prass¹

Resumo

O *Maçambique*, ritual afro-católico de devoção à Nossa Senhora do Rosário envolvendo canto, dança e a coroação da *Rainha Ginga* e do *Rei do Congo* é, desde o século XIX, signo identitário da comunidade negra de *Morro Alto*, hoje reconhecida como remanescente de quilombos e meu objeto de estudo desde 2006. Em 1946 estive no Rio Grande do Sul uma das missões coordenadas pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil que percorreu quatro estados do país realizando registros em áudio e fotografias. Conduzidas pelo pesquisador e folclorista carioca Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, com apoio do professor gaúcho Ênio de Freitas e Castro, as diversas gravações realizadas no Rio Grande do Sul incluíram rituais como o *Batuque* de Porto Alegre e o *Maçambique* de *Morro Alto*, desafiando a demanda do governo do estado de que, em detrimento do negro, se privilegiasse o registro do gaúcho luso-brasileiro. Através do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, tive acesso às gravações do *Maçambique* que nunca haviam retornado a seus protagonistas e, em 2008, mostrei-as a um grupo de integrantes que incluía, além do *chefe* atual, o *Rei do Congo*, *dançante* do grupo na época de Luiz Heitor. A proposta de compartilhá-las com os *maçambiqueiros* visava inserir na contemporaneidade da experiência etnográfica o documento sonoro histórico, realizando uma espécie de “devolução” aos herdeiros da tradição. Ao momento disparado pela escuta dos cantos antigo do *Maçambique*, seguiu-se uma longa conversa em que os colaboradores da pesquisa abriram a caixa de suas memórias, desvelando os valores do grupo em termos humanos e estéticos: a importância dos *antigos*, dos velhos *chefes* e *tamboreiros*, as etnoteorias, as formas de aprendizagem, o simbolismo que perpassa cada gesto, cada fragmento do texto, cada *repicada* de tambor. É sobre essa escuta compartilhada, subsidiada pela teoria etnomusicológica contemporânea, que trato neste artigo.

Abstract

The *Maçambique*, African-Catholic ritual of devotion to *Nossa Senhora do Rosário* (Our Lady), which involves singing, dancing, and the crowning of the *Rainha Ginga* (Njinga Queen) and the *Rei do Congo* (King of the Congo), has been the main identity sign of the Afro-Brazilian community of *Morro Alto* since the 19th century. It is, in present days, acknowledged as a remaining *quilombo*, being the subject of my research since 2006. In 1946, mission teams coordinated by the Folkloric Research Center of the National School of Music from the *Universidade do Brasil* traveled in four states recording audio material and photography. On the occasion, one of these teams visited Rio Grande do Sul. The various recordings done in Rio Grande do Sul included rituals such as the *Batuque* de Porto Alegre and the *Maçambique* de *Morro Alto*. These recordings were conducted by the folklorist Luiz Heitor Corrêa de Azevedo and were backed up by professor Ênio de Freitas e Castro. Through the Laboratory of Ethnomusicology of the UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro), I had access to the records of the *Maçambique* which had never returned to their protagonists and, in 2008, I showed them to a group of members including the current chief and the *Rei do Congo*, a dancer

¹ Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

contemporary of Luiz Heitor. The idea of sharing these records with the *maçambiqueiros* aimed at integrating the historical sound document with the contemporary ethnographic experience, thus ‘bringing it back’ to the heirs of the tradition. Following the sounds of the ancient *Maçambique* came a long conversation with the collaborators of the research, who opened their memories, unveiling the human and aesthetic values: the importance of the elders, the old chiefs and drummers, the ethnotheories, the way of learning, the symbolism that underlies every gesture, fragment of text, and drum beat. This shared listening, subsidized by the contemporary ethnomusicological theory, is the subject matter I am dealing with in this article.

Introdução

O *Maçambique*², ritual afro-católico de devoção à Nossa Senhora do Rosário envolvendo canto, dança e a coroação da *Rainha Ginga* e do *Rei do Congo* é, desde o século XIX, signo identitário da comunidade negra de *Morro Alto*, localizada na zona rural de Osório, Rio Grande do Sul, hoje reconhecida como remanescente de quilombos e meu objeto de estudo desde 2006³.

Em 1946 estive no Rio Grande do Sul uma das missões coordenadas pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil que percorreu quatro estados do país realizando registros em áudio e fotografias. Conduzidas pelo pesquisador e folclorista carioca Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 - 1992), com apoio do professor gaúcho Ênio de Freitas e Castro (1911 - 1975), as diversas gravações realizadas no Rio Grande do Sul incluíram rituais como o *batuque* de Porto Alegre e o *Maçambique* de Osório, desafiando a demanda do governo do estado de que, em detrimento do negro, se privilegiasse o registro do gaúcho luso-brasileiro.

Através do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ⁴, tive acesso às gravações do *Maçambique* realizadas em Osório que nunca haviam retornado a seus protagonistas e, em 2008, mostrei-as a um grupo de integrantes que incluía, além do *chefe* atual, o *Rei do Congo*, Sr. Sebastião Antônio, *dançante* do *Maçambique* na época de Luiz Heitor.

A proposta de compartilhá-las com os *maçambiqueiros* visava inserir na contemporaneidade da experiência etnográfica o documento sonoro histórico, realizando uma espécie de “devolução” aos herdeiros da tradição.

Para compreender melhor esse acontecimento, no primeiro segmento contextualizo o papel de Luiz Heitor no cenário intelectual brasileiro dos anos 40, situando a viagem ao

² Agradeço ao *chefe* Faustino Antônio, ao *Rei do Congo*, Sr. Sebastião Antônio, à *Rainha Ginga*, Dona Severina Dias e à sua filha, Francisca Dias, presidente da *Associação Cultural e Religiosa Maçambique de Osório*, aos *tamboreiros* Sr. Antônio Neca e Carlos Antônio e aos demais integrantes do grupo, pela generosidade com que colaboraram com minha pesquisa. Estendo os agradecimentos ao antropólogo Dr. Iosvaldyr Bittencourt Jr. que “abriu os caminhos” do grupo para mim.

³ Esta comunicação traz dados de minha pesquisa de Doutorado na área de Etnomusicologia, desenvolvida no PPGMUS/UFRGS entre 2006 e 2009, sob orientação da Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

⁴ Quero agradecer ao Prof. Dr. Samuel Araújo, do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, pela cessão das gravações e fotografias da missão de Luiz Heitor, que puderam, assim, retornar aos herdeiros da tradição registrada em 1946.

Rio Grande do Sul, a partir de seu trabalho no Centro de Pesquisas Folclóricas da Universidade do Brasil (hoje UFRJ) e suas relações com as pesquisas desenvolvidas, no Brasil, por Mário de Andrade e, nos EUA, por Alan Lomax. Afinado com o “Movimento Folclórico Brasileiro” (VILHENA, 1997), o Rio Grande do Sul também desenvolvia suas pesquisas sobre cultura popular e entre seus protagonistas figuravam o professor, músico e folclorista Ênio de Freitas e Castro, mentor do convite para a vinda de Luiz Heitor ao estado, e o historiador e também folclorista, Dante de Laytano, à época, subdiretor do Museu de Porto Alegre.

No segundo e no terceiro segmentos, trato especificamente dos detalhes da viagem de Luiz Heitor ao Rio Grande do Sul, reconstruídos a partir de cartas enviadas ao pesquisador carioca por Ênio de Freitas e Castro, através da Associação Rio Grandense de Música, da qual era diretor, e do balancete e da carta redigida pelo próprio Luiz Heitor e enviada à professora Joanídia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música, a quem fazia um relato de suas gravações no estado.

Por fim, no quarto segmento, a partir das conversações que a escuta compartilhada das gravações de 1946 suscitou entre o grupo de *maçambiqueiros* contemporâneos, reflito sobre temáticas enfatizadas pelo grupo e sobre as potenciais possibilidades epistemológicas e políticas implicadas na realização de re-estudos etnográficos, com grupos anteriormente pesquisados a partir de outros paradigmas científicos.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o *Movimento Folclórico Brasileiro*

Intelectual ligado ao “movimento folclórico brasileiro”⁵, conforme nomeou Vilhena (1997), Luiz Heitor foi o principal seguidor de Mário de Andrade, especialmente pelo interesse compartilhado em relação ao “folclore musical” (ARAGÃO, 2005b, p. 14).

Para entender o papel de Luiz Heitor no pensamento brasileiro dos anos 40 e 50, é preciso contextualizar o estado da arte dos estudos de folclore no país desde o final do século XIX e início do século XX, a partir dos discursos históricos de seus protagonistas. O “movimento folclórico brasileiro” teve grande força no Brasil no início do século XX e seu foco principal era o “desenvolvimento científico”⁶ do estudo do folclore, o que incluía reflexões sobre as metodologias de pesquisa e sobre possibilidades de preservação e institucionalização, articulando intelectuais como Silvio

⁵ Vilhena (1997, p. 28) utilizou a expressão “movimento” por entender que “embora a expressão ‘movimento folclórico brasileiro’ também inclua as idéias e as pesquisas dos seus participantes, estas ganham todo o seu sentido no interior de uma mobilização que inclui gestões políticas, apelos à opinião pública, grandes manifestações coletivas em congressos e festivais folclóricos”. A força pretendida pelo “movimento” residia, de fato, em tornar a defesa do folclore nacional uma pretensão coletiva (Ibidem, p. 83).

⁶ Como diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938), Mário de Andrade fundou, em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore que “inaugura um curso de extensão ministrado pela antropóloga francesa Dina Lévi-Strauss, que forneceria ‘bases científicas’ e metodologia para colheitas de dados folclóricos [...]. As orientações de Dina Lévi-Strauss serviriam como esteio teórico para a Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade, em 1938 [...]” (ARAGÃO 2005b, p. 12). O “desenvolvimento científico” a que o grupo de intelectuais se propunha, como esse fato elucida, passava pela tentativa de aproximar-se da academia, o que, de fato, nunca aconteceu (VILHENA, 1997, p. 76).

Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade, considerados precursores (os dois primeiros no estudo literário da música popular; o último, além do interesse na poesia popular, a ênfase no estudo da música propriamente dita), além de Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Oneyda Alvarenga e o próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (VILHENA, 1997, p. 78-79).

Mário de Andrade foi uma das maiores influências do “movimento” e, conseqüentemente, do pensamento de Luiz Heitor. Através da análise de cartas trocadas entre eles, o etnomusicólogo Pedro Aragão (2005b) elencou com muita clareza pontos de ênfase na relação dos dois. Um deles, o já citado interesse pela musicalidade do folclore; outro, denominado por Travassos (1997, p. 7) de “paradoxo do primitivismo”, tratava da crença de que grupos com

menos contato com a ‘civilização’ e o contexto urbano conservariam uma ‘pureza’ latente em seus costumes, que configuraria sua ‘identidade’ como povo, e que, portanto, deveria ser ‘recuperado’ pelo homem urbano e ‘civilizado’. Esta é uma idéia bastante recorrente em Mário de Andrade e também em Luiz Heitor, e motivou em ambos o ensejo de se lançarem em viagens etnográficas com o intuito de coletar e preservar extensas coleções de canções populares (ARAGÃO, 2005b, p. 16).

A idéia era de fato a de preservar a “arte popular tradicional” em vias de desaparecer, conforme atesta o próprio Luiz Heitor na primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas.

Cumpre-nos, portanto, tomar as medidas necessárias para remediar a transformação ou desaparecimento da arte popular tradicional que estamos testemunhando. Durante séculos todos os cronistas que com ela privaram transmitiram-nos o seu entusiasmo. Temos de proceder ao arquivamento do que ainda resta, para servir de amostra aos pósteros e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor compreender o processo de formação do homem brasileiro (CORRÊA DE AZEVEDO, 1943, p. 6).

Quando Mário de Andrade tornou-se Secretário Municipal de Cultura de São Paulo e resolveu empreender a Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, com a intenção de gravar todos os exemplos musicais que pudesse e o mais rapidamente possível, para assim garantir um registro “puro”, antes que a vertiginosa corrente do rádio atingisse as manifestações folclóricas e as deturpasse, Luiz Heitor esteve atento, como se pode inferir da citação acima.

Se no Brasil dos anos 40 o “movimento folclórico” vivia um momento de efervescência, nos EUA, como uma das conseqüências da Segunda Guerra Mundial, esse período esteve impregnado da chamada “política de boa-vizinhança” para com os países da América Latina. Com um discurso em prol do apoio ao desenvolvimento mútuo das Américas, os EUA buscavam garantir que os países latino-americanos ficassem ao seu lado na guerra, com os *Aliados*. Assim que as relações diplomáticas entre o Brasil e os EUA passavam por um momento muito intenso, motivado pelo discurso do “pan-americanismo”, suscitado por essa política. As áreas da cultura possuíam uma ênfase especial nesse processo e, por isso, o “pan-americanismo” teve conseqüências determinantes para os estudos latino-americanos de folclore (ARAGÃO, 2005b, p. 5).

Foi em meio a esse “espírito” cooperativo que Luiz Heitor recebeu um convite do diretor da Biblioteca de Nova York, Carleton Sprague Smith, para passar uma temporada de seis meses nos EUA, em 1941, como consultor da recém criada Divisão de Música da União Pan-americana⁷. Músico e pesquisador, Sprague estivera no Brasil um ano antes, em função da viagem de reconhecimento e mapeamento da música da América Latina para a qual fora designado pela Conferência sobre Relações Interamericanas no Campo da Música de 1939. O plano da viagem de Sprague incluía ainda a intenção de buscar instituições e “pessoas-chave” para empreender um intercâmbio com os EUA (ARAGÃO 2005b, p. 86). Foi nesse contexto que Sprague conheceu Mário de Andrade e Luiz Heitor, entre outros pesquisadores, que o deixaram bastante impressionado pelo trabalho que vinham desenvolvendo no país. Desse contato surgiu o convite para o estágio nos EUA dirigido aos dois pesquisadores, mas apenas Luiz Heitor aceitou-o. Nesse período e nos que se seguiram à viagem, Luiz Heitor investiu na

troca de idéias com acadêmicos e instituições de outros países, estabelecendo acordos de cooperação e intercâmbio de coleções de registros sonoros, procedimentos de coleta e pesquisa e muitas vezes servindo de porta-voz das idéias de pesquisadores brasileiros no âmbito internacional (ARAGÃO, 2005b, p. 2).

Foi durante a estadia nos EUA que Luiz Heitor conheceu o então jovem pesquisador Alan Lomax⁸, diretor do *Archive of American Folk Song*⁹, da Biblioteca do Congresso, em Washington, acompanhando-o inclusive em algumas gravações de campo, que marcaram definitivamente seu pensamento em termos da metodologia de “coleta”¹⁰ de música (ARAGÃO, 2005b, p. 2). Reproduzo abaixo um trecho de uma carta de Luiz Heitor a Mário de Andrade, de setembro de 1941, quando trata dessa experiência.

(...) Tenho visto coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possui um Archive of American Folk Song, dirigido por Alan Lomax que está equipado como penso que nenhuma outra organização do gênero em qualquer parte do mundo. O seu “Recording Laboratory” é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigir-lo, estúdios

⁷ A Divisão de Música da União Pan-Americana foi criada em 1940, presidida pelo musicólogo Charles Seeger e integrada por Carleton Sprague Smith, além de Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, entre outros (TACUCHIAN, 1998, p. 89).

⁸ Alan Lomax foi um dos mais importantes etnomusicólogos norte-americanos, conhecido especialmente pela elaboração do “cantometrics”, sistema que consistia na tabulação de trinta e sete parâmetros musicais, tais como extensão melódica, tensão vocal, ritmo, entre outros, para comparar músicas de diferentes partes do mundo (Nettl, 2005: 101). Além disso, Lomax realizou centenas de gravações de música popular nos EUA, Haiti, Itália, entre outros países, para o “American Folklife Center” da Biblioteca do Congresso, em Washington.

⁹ Esse arquivo hoje é abrigado pelo “American Folklife Center”, da Biblioteca do Congresso dos EUA (ARAGÃO 2005b: 7).

¹⁰ Utilizo nessa seção a palavra “coleta” entre aspas pois fazia parte do jargão dos folcloristas do “movimento”. Contemporaneamente, a expressão “coleta de material” ou mesmo “coleta de dados” encontra-se em desuso por conter a marca de um paradigma que ignorava as relações de poder entre pesquisador e pesquisados implicadas na construção dos dados de campo.

especializados, um grande número de máquinas para registros de som (que estão constantemente em trabalho, em várias partes: neste momento uma se encontra no Alaska!). Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo material preciso para essa tarefa, inclusive dínamos, transformadores e longos enrolamentos de fios que permitem que o microfone trabalhe a uma imensa distância do caminhão. Em dois dias que passei com esse caminhão ao sul da Virgínia o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação! (...) A execução da música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por A. Lomax. O *Archive of American Folk Song* está crescendo vertiginosamente, pois as gravações continuam diariamente, no ritmo que assisti (CORRÊA DE AZEVEDO, carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941 apud ARAGÃO, 2005b, p. 98 – 99).

Com Lomax, Luiz Heitor planeja a realização de gravações no Brasil para o *Archive of American Folk Song* e de volta ao país funda, em 1943, o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música. Porém, em função do acirramento da Guerra, Lomax fica impossibilitado de vir ao Brasil e então Harold Spivacke, chefe da divisão de música da Biblioteca do Congresso, propõe a Luiz Heitor que ele próprio realize as gravações, recebendo para isso, além do financiamento das missões, o empréstimo de uma máquina gravadora e um plano metodológico especialmente criado por Lomax para a “coleta” no Brasil.

Assim, a partir de 1942 e até 1944, Luiz Heitor realizou três viagens de coleta patrocinadas pela Biblioteca do Congresso, que percorreram os estados de Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). A quarta viagem, com destino ao Rio Grande do Sul, ocorrida em 1946, foi independente das anteriores e patrocinada pelo Governo do Estado do RS em conjunto com a Associação Rio-Grandense de Música. Com essas viagens de registro, Luiz Heitor aprofunda e amplia o processo de mapeamento musical do país iniciado por Mário de Andrade com a *Missão* de 38¹¹. Aragão chama a atenção que

as expedições de registro etnográfico de Azevedo podem ser consideradas – ao lado da Missão de Pesquisas Folclóricas organizada em 1938 por Mário de Andrade – como o trabalho mais sistemático e abrangente de gravações de práticas musicais da primeira metade do século XX, em uma época em que a precariedade técnica dos equipamentos de registro e de transportes pelo interior do Brasil transformava essas expedições em feitos quase “heróicos” [...] (ARAGÃO, 2005b, p. 8).

A viagem ao Rio Grande do Sul

A reconstituição da viagem de Luiz Heitor ao Rio Grande do Sul que apresento a seguir, baseou-se nas cartas trocadas entre Luiz Heitor e o compositor e folclorista gaúcho Ênio de Freitas e Castro, professor do então *Instituto de Belas Artes* em Porto Alegre (hoje

¹¹ As Missões de Pesquisas Folclóricas coordenadas por Mário de Andrade, em 1937-38, foram patrocinadas pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo e cobriram a produção musical e músico-coreográfica dos estados de Pernambuco, Pará e Maranhão. Luiz Heitor, com o aval de Mário de Andrade, procurou atingir áreas geográficas distintas e assim contribuir ao projeto de “mapeamento do país”, um dos objetivos capitais do “movimento”. Para maiores detalhes sobre o projeto de mapeamento das manifestações populares do país ver Aragão 2005a e 2005b.

Instituto de Artes da UFRGS) e, à época, Superintendente de Educação Artística do Estado, bem como, diretor da Associação Rio Grandense de Música¹². Além das cartas, utilizei-me dos dados presentes na quinta e última publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas¹³, relativa às gravações realizadas no RS, que teve a introdução escrita por Luiz Heitor e textos e comentários realizados por Dulce Lamas (1914 - 1992), sua ex-aluna¹⁴. Além desses documentos históricos, os trabalhos recentes do etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga (2003; 2004) ajudaram a elucidar os fatos relatados.

Foi através de longas tratativas entre Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Ênio de Freitas e Castro que as gravações no Rio Grande do Sul puderam acontecer. A relação entre os dois demonstra a força do “movimento folclórico brasileiro” em criar núcleos e colaboradores em diferentes regiões do país. O convênio com a Biblioteca do Congresso de Washington já havia sido finalizado, como vimos, apesar da máquina gravadora norte-americana ainda estar no Brasil aos cuidados do Centro de Pesquisas Folclóricas (ARAGÃO, 2005b, p. 138).

Associação Rio Grandense De Música – Pôrto [sic] Alegre. Rua Carlos De Carvalho, 43 (Petrópolis). Meu caro Luiz Heitor. Espero que você tenha recebido minha carta de 30, onde eu esclarecia alguns aspectos da viagem entre Rio e Pôrto Alegre. Deve também você haver recebido, ontem ou hoje, o telegrama que enviei comunicando haver o Govêrno aprovado nossa proposta para a realização da pesquisa nestas férias, devendo ser baixado o respectivo decreto dentro de 2 ou 3 dias, segundo me mandou dizer pelo seu oficial de gabinete o sr. Secretário da Educação. Estamos pois vitoriosos, e devo considerar desde já como uma de minhas mais brilhantes conquistas, ao lado de outras tão brilhantes quanto fragorosas derrotas... (CASTRO, 5/12/1944).

Sem o valioso patrocínio da Biblioteca do Congresso foi preciso uma grande esforço e muitas negociações para que as gravações no Rio Grande do Sul pudessem acontecer. Assim, em uma parceria da Associação Rio Grandense de Música, dirigida pelo prof. Ênio de Freitas e Castro, em conjunto com o Governo do Estado, firmou-se o acordo com o Centro de Pesquisas Folclóricas.

À Profa. Joanídia Sodré. Diretora da Escola Nacional de Música. [...] Coube a iniciativa dessa excursão à Associação Riograndense de Música, de Porto Alegre, que em fins de 1944 manifestou desejo de promovê-la sob o patrocínio e com o auxílio do governo do Estado [...]. Consultado o nosso Centro de Pesquisas Folclóricas, e com aquiescência do então Diretor, prof. Sá Pereira, chegou-se a um acôrdo mediante o qual o Estado assumiria a responsabilidade financeira do

¹² Agradeço ao professor Samuel Araújo e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ por me fornecer cópias das cartas trocadas entre os dois professores.

¹³ A partir das viagens de Luiz Heitor, análises e inventários dos materiais coletados em campo foram publicados pelo *Centro*. A primeira publicação, de 1944, tratava dos métodos e técnicas empregados na pesquisa e as de número 2 (1950), 3 (1953), 4 (1956) e 5 (1959) foram dedicadas, cada uma delas, ao campo relativo de coletas, respectivamente, Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul (BRAGA, 2004, p. 605).

¹⁴ Dulce Martins Lamas graduou-se pela Escola de Música da UFRJ em Regência e Piano. Aluna de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na turma de 1944, foi por ele escolhida para assumir as responsabilidades de Técnico Pesquisador de Folclore Musical no Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF), cargo que ocupou de 1949 a 1958. (Estas informações estão disponíveis no site do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ <http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia>).

empreendimento, cabendo à nossa Escola, por intermédio do Centro de Pesquisas Folclóricas, fornecer pessoal e equipamento técnico, bem como cópias de todos os discos gravados, até o limite máximo de cem (100), afim de serem arquivadas na Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul (CORRÊA DE AZEVEDO, 27/2/1946).

Em troca do apoio financeiro e logístico dado pela Secretaria Estadual de Educação e Cultura do RS, o Centro de Pesquisas Folclóricas entraria com o pessoal, com o equipamento técnico e se comprometia a fornecer cópias de todos os discos gravados no estado para a Secretaria de Educação e Cultura.

Outra parte da negociação com o Governo do Estado tratava-se de uma demanda para que se “privilegiasse nas suas investigações o gaúcho luso-brasileiro em detrimento do negro” (BRAGA, 2004, p. 606), objetivo que explicita o preconceito que havia para com as práticas expressivas dos afro-descendentes no estado.

Temos porém de orientar mais os trabalhos para o que for genuinamente rio-grandense. Essa questão dos negros talvez não esteja neste caso. Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defeza da cultura ‘luso-brasileira’. E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro deste ideal é que êle aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém (CASTRO, 30/11/1944).

Felizmente os dois professores não seguiram as instruções do Secretário de Educação e realizaram as primeiras gravações de campo de músicas de afro-descendentes gaúchos em 1946, registrando o *Maçambique* de Osório e o *Batuque* de Porto Alegre.

A menção à música negra do estado, traz pela ressalva à sua realização, a possibilidade de inferirmos um interesse específico nessa questão. De fato, ainda antes da viagem já havia um consenso para que pequenos desvios pudessem ser feitos em relação à demanda do governo, pois inclusive a data da viagem foi acertada em função das *Congadas* de Osório que o professor Ênio conheceu quando acompanhou Dante de Laytano na realização das transcrições musicais para seu livro publicado em 1945 (LAYTANO, 1945).

Não se esqueça que seria oportuno estar aqui antes de 6 de janeiro, pois as *Congadas* de Osório se realizam nesse dia. Osório está a 2 horas de automóvel de Pôrto Alegre (CASTRO, 5/12/1944).

Se, por um lado, o contato de Luiz Heitor com Alan Lomax nos EUA, envolvido com o registro de músicos negros do delta do Rio Mississippi, certamente o influenciaram no interesse em gravar manifestações de afro-descendentes no estado, por outro, ele estava a par também das gravações de música de candomblé da Bahia que o célebre antropólogo norte-americano Melville Herskovits havia feito em 1941 e 1942, patrocinado pela Rockefeller Foundation (LAYTANO, 1945; BRAGA, 2004; ZAMITH, 2008). Na ocasião, Herskovits estivera também em diversas casas de religião em Porto Alegre mas não realizara nenhuma gravação no sul¹⁵. Conforme atesta seu relatório

¹⁵ Laytano (1945, p. 90) fala da estada de Herskovits em Porto Alegre: “Melville J. Herskovits, professor de antropologia da Northwestern University, dos Estados Unidos, e autor dos mais notáveis estudos em torno do negro na África, Antilhas, Guianas, Norte América e Brasil, realizou, o que é de grande valia científica para nós, estudos em Pôrto Alegre quando, no nosso país, fazia coleta de dados sôbre a raça negra, com auxílio da Fundação Rockfeler. ‘O

dirigido à Profa. Joanídia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música, Luiz Heitor esteve em Porto Alegre para realizar gravações de rituais afro-brasileiros justamente por indicação de Herskovits.

De 7 a 14 trabalhamos em Porto Alegre, onde, por indicação de Melville Herskowitz [sic], o conhecido especialista norte-americano em antropologia afro-americana, gravamos cerimônias negro-fetichistas (CORRÊA DE AZEVEDO, 27/2/1946).

A leitura de “As congadas do município de Osório”, deixa explícito que o interesse nas questões da cultura dos negros no sul já era compartilhado e debatido por Dante de Laytano e Ênio de Freitas e Castro e que é mesmo possível que a proposta da gravação tenha partido dos gaúchos. O livro de Laytano explicita que essa preocupação estava já assentada no pensamento de alguns intelectuais do estado, e se desvela como um de seus defensores. Citando a obra “The Myth of the Negro Past”, de Herskovits, atesta que “não só a influência da música negra fica anotada por uma das maiores autoridades na matéria como a revisão e a expansão do papel do negro é de imediato proposta” (LAYTANO, 1945, p. 90). E cita o próprio Herskovits:

A posição que mais comumente assumem os estudiosos de problemas africanistas no hemisfério meridional é a de que a distribuição de sobreviventes africanos, para não dizer das próprias populações negras, tem a sua delimitação meridional na latitude do Rio de Janeiro ou São Paulo. Quando projetei minha excursão em que recolhi êstes dados, a objeção que invariavelmente me levantaram foi a de que uma visita ao sul se completava o meu conhecimento do Brasil, nada me adiantava do ponto de vista de pesquisas em assuntos de negros [ou que] tais estudo de problemas africanos no sul da América Meridional tem sido encaminhados no sentido principalmente histórico, talvez pela presunção de que ao sul do Rio de Janeiro não há possibilidade de estudos etnográficos neste setor (HERSKOVITS in LAYTANO, 1945, p. 90).

Laytano afirma seu posicionamento intelectual dizendo que ao perceber o reconhecimento do célebre pesquisador norte-americano à contribuição africana no estado,

é o quanto basta para se prosseguir com afinco no estudo do problema negro no Rio Grande do Sul, uma vez que ainda o antropólogo de Evanston [Herskovits] fala, sempre que possível, na “vitalidade” dos temas africanos do Estado gaúcho (LAYTANO, 1945, p. 90).

Como atestou o professor Luiz Heitor, um ano depois da publicação de Laytano, as gravações de música negra no Estado acabaram por tornarem-se as mais surpreendentes e preciosas da excursão.

De permeio com a música serrana encontram-se nessa coleção do Rio Grande do Sul algumas gravações documentando folgedos ou ritual religioso das

material etnográfico’, diz êle [Herskovits], ‘apresentado neste trabalho’ – *Os pontos mais sulinos dos africanismos do Novo Mundo* – ‘foi colhido na cidade de Pôrto Alegre no mês de julho de 1942. Este material permite a descrição de alguns aspectos pouco conhecidos da vida dos negros do sul do Brasil e indica a riqueza dos dados, existentes nesta área, um fato muito auspicioso para futuros estudos particulares, quando considerados em conjunção com os acontecimentos históricos conhecidos a respeito do negro no Uruguai e na Argentina”.

comunidades negras de Osório e de Porto Alegre. Tais documentos – principalmente os que foram gravados em Porto Alegre – contam-se entre os mais valiosos de toda a coleção do Centro de Pesquisas Folclóricas¹⁶. Sua autenticidade, seu elevado interesse etnográfico, o clima de exaltação dionisíaca que nêles se reflete, mostram como foi acertado realizar estas gravações, que à primeira vista podiam parecer paradoxais: música negra em território gaúcho (CORRÊA DE AZEVEDO in LAMAS, 1959, p. 5 - 6).

No caso dos registros do *Maçambique* de Osório pelo menos três questões assumem interesse fundamental. A primeira, constitui-se no fato de serem estas as primeiras gravações por meios mecânicos realizadas no estado; a segunda delas, decorre do fato de que, apesar das restrições do Governo do Estado na época em relação à realização de gravações de manifestações musicais de afro-descendentes, as gravações foram realizadas e contemplaram o *Maçambique* de Osório e o *Batuque* de Porto Alegre; a terceira, é que o próprio Luiz Heitor jamais retornou às gravações para analisá-las e trazer à tona mais dados sobre elas pois, no ano seguinte, iniciou seu trabalho na UNESCO, transferindo-se para Paris e deixando em seu lugar, no Centro de Pesquisas Folclóricas, sua ex-aluna Dulce Lamas.

As primeiras gravações do *Maçambique* de Osório¹⁷

[...] Partimos a 30 de dezembro, via São Paulo, por estrada de ferro, chegando a Porto Alegre, no dia 2 de janeiro. Nosso primeiro objetivo foram as Congadas tradicionais, realizadas na cidade de Osório (antiga Conceição do Arroio), para onde nos transportamos no dia 5, em veículo fornecido pela Secretaria de Educação e Cultura (CORRÊA DE AZEVEDO, 27/2/46).

Em Osório foram gravados dois discos (Enm 129/130¹⁸) contendo seis cantos do *Maçambique*, denominados na publicação de 1959 de “folguedos tradicionais”:

Cantos de Moçambiques pelo Terno de Moçambiques do “Capitão Luiz Cristino Ferreira”. Solos (2 vozes), corno e acompanhamento de 2 tambores. Osório, R. G. do Sul, 6-1-946.

129 A, a) *A Estrela do céu*

b) *Na capela dos anjos*

B – *A bendito louvado seja*

130 A – *Alvorada*

B, a) *O papagaio*

b) *Motuca*

(LAMAS, 1959, p. 16)

¹⁶ Augusto Meyer no *Guia do Folclore Gaúcho* traz a seguinte informação: “De extraordinário valor, nesta coleta nova [as gravações do Centro de Pesquisas Folclóricas], são as duas séries de cantos negro-fetichistas recolhidos em Porto Alegre; segundo informações de Luís [sic] Heitor, foram considerados de extrema raridade pelo professor Herskovits [...]. São também interessantes os cantos de um Terno de Maçambique de Osório” (Meyer s/d [1951], p. 82).

¹⁷ Para maior detalhamento sobre as gravações realizadas por Luiz Heitor no Rio Grande do Sul ver Prass, 2009.

¹⁸ A sigla “Enm” refere-se à Escola Nacional de Música.

Entretanto, nenhuma informação foi dada a respeito da forma de captação dos cantos do *Maçambique*, se estavam inseridas em um ritual ou não e, sobre os participantes da gravação, apenas constam dados do “capitão da congada”.

Luís Cristino Ferreira [...]. Preto, 56 anos, nat. de Cachoeira (Rio Grande do Sul). Agricultor. Consta na sua ficha: “Toma parte nos folguedos dos Congados nos quais foi iniciado pelo avô, há 30 anos. É o *Capitão* da Congada, chamada na localidade *Terno de Moçambique*. Vide música e texto deste *Terno de Moçambique* em Dante de Laytano “As Congadas do Município de Osório”, Ed. Da Associação Rio Grandense de Música, 1945 (LAMAS, 1959, p. 46 - 47).

As cópias dos discos gravados no RS, conforme planejado no acordo entre o Governo do Estado e o *Centro*, foram depositadas na hoje extinta *Discoteca Pública* do Departamento Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul¹⁹, e os originais ficaram no *Centro de Pesquisas Folclóricas* do RJ.

Os discos que ficaram no Rio Grande do Sul, entretanto, foram vistos pela etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas em 1985²⁰ reduzidos a cacos, por total falta de cuidados ao longo dos anos. Recentemente o *Laboratório de Etnomusicologia* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenado pelo professor Samuel Araújo, vem digitalizando os discos gravados por Luiz Heitor e através desse esforço este importante acervo pode agora ser estudado. A primeira retomada desse material sobre o RS foi levada a cabo pelo etnomusicólogo gaúcho Reginaldo Gil Braga que trabalhou na análise das gravações realizadas nas *Casas de Batuque* de Porto Alegre (BRAGA, 2002, 2004). Eu tive acesso aos discos e às fotografias do *Maçambique* de Osório realizados nessa época pela equipe do *Centro* para a realização de minha pesquisa, o que possibilitou a realização de um re-estudo desses registros a partir de um outro paradigma de pesquisa – a Etnomusicologia –, com vistas ao potencial dialógico que seu compartilhamento com herdeiros da tradição registrada nos anos 40 poderia suscitar.

Ouvindo as gravações de 1946 em 2008

Em setembro de 2008 fui para Osório com a intenção de mostrar as gravações de Luiz Heitor para os *maçambiqueiros*. Depois de quase três anos de convívio com o grupo, parecia chegada a hora para que essa vivência pudesse ser proposta. Isso porque nesse momento do trabalho de campo eu tinha uma entrada e uma relação mais fortes com o grupo. Ir e voltar à cidade e ao encontro do grupo foi o gesto que me constituiu frente aos *maçambiqueiros* como uma pessoa “*de confiança*”. Lembrar seus nomes, trazer fotografias e gravações de encontros anteriores, tocar cavaquinho nos momentos de intervalos do ritual, sem que isso fosse exaustivamente premeditado de minha parte, foram atitudes que abriram muitas brechas para troca de informações com integrantes do *Maçambique*, mesmo sendo eu mulher, branca, descendente de alemães, de classe média e “da universidade”, como eles gostavam de me apresentar para pessoas que eu não conhecia. Mas era o meu interesse nas especificidades da música feita por eles que acabava por horizontalizar nossa relação, claro que não sempre, mas em alguns

¹⁹ A instituição herdeira da Discoteca Pública é hoje a Discoteca Pública Natho Henn.

²⁰ Os cacos dos discos estavam na sede do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), situado à época, na Rua Sarmento Leite, em Porto Alegre.

momentos, quando então nossas diferenças sucumbiam ao compartilhamento de um foco comum. E essa sensação que eu passei a ter em determinado ponto do trabalho de campo é que me impulsionava a “interferir” no fluxo “normal” da preparação para mais uma *Festa de Nossa Senhora do Rosário* e propor a escuta do documento sonoro histórico.

No dia combinado²¹, cheguei na casa de Francisca Dias, filha da *Rainha Ginga* e Presidente da *Associação Religiosa e Cultural Maçambique de Osório*, pela manhã. Lá estavam, além de Francisca, o *chefe* do grupo, Faustino Antônio e seu irmão, Carlos, Jonatan e Luiz Henrique, jovens *dançantes*, a *Rainha Ginga*, Dona Severina e o *Rei do Congo*, Seu Sebastião, além do antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr. que, depois de finalizada sua pesquisa com o grupo, os estava visitando. Estavam todos envolvidos em construir *maçacalhas*²², os mais velhos ensinando os mais jovens.

Por mais de uma hora fiquei com eles, conversando e observando. Entre explicações sobre o fazer das *maçacalhas* e os ajustes nos tambores, falei das gravações que estavam comigo, “*muito antigas*”, que “*um professor do Rio tinha conseguido pra mim*” e se eles teriam interesse em ouvi-las. “*Mas é claro!*”, disse-me o *chefe* Faustino.

Luciana: De repente o Tio Sebastião vai conhecer o tamboreiro. O senhor nasceu quando?

Seu Sebastião: 1930.

Luciana: Essa gravação é de 46, o senhor tinha 16 anos.

Faustino: Tinha 12 anos quando entrou no *maçambique*. Falecido Lula!

Seu Sebastião: Era o falecido Lula. Aonde apareceu o falecido Lula.

Faustino: Pai conhece a voz dele de longe.

Luciana: E o senhor se lembra disso, de alguém ter gravado?

Seu Sebastião: Era muito custoso isso...

(*Chefe* Faustino Antônio e o *Rei do Congo*, Sebastião Antônio. Comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

Seu Sebastião deu a entender que não participou da gravação que escutávamos pois, com 16 anos, se estivesse presente, é provável que lembrasse de uma coisa assim, tão inusitada para a época. Mas é certo que já integrava o grupo e isso se constituía num potencial ganho ao momento que se seguiria.

Então eu expliquei sobre as gravações, que eram de “*apenas seis músicas*”, que “*a qualidade poderia parecer ruim aos ouvidos de agora*” e liguei o aparelho de som. Começou a tocar a primeira faixa gravada por Luiz Heitor, identificada como “*Estrela do Céu*”. Em segundos eles pararam de fazer o que estavam fazendo e se dirigiram para perto do som, em silêncio.

Desse momento disparado pela escuta dos cantos antigos do *Maçambique*, seguiu-se uma longa conversa de mais de uma hora de duração em que meus colaboradores de campo pareceram, enfim, abrir a caixa de suas memórias. Os valores do grupo em termos humanos e estéticos, a importância dos ancestrais, dos velhos *chefes* e

²¹ 28 de setembro de 2008.

²² As *maçacalhas* são uma espécie de chocalho. Feitos de fios de taquara trançados como balainhos, dentro delas são colocadas sementes de caeté, também chamadas de “*lágrimas de Nossa Senhora*”. Com a dança dos integrantes do *Maçambique*, o som das *maçacalhas* marca os compassos dos *cantos* juntamente com os tambores.

tamboreiros, as etnoteorias, as formas de aprendizagem, o simbolismo que perpassa cada gesto, cada fragmento do texto dos *cantos*, cada *repicado* de tambor, vieram à tona com uma força impressionante.

Ouvir as gravações antigas fez *chefe* Faustino Antônio lembrar de pessoas importantes para ele, como os *chefes* e *tamboreiros* antigos, que interpretavam esses cantos e com os quais aprendera seu ofício. Tio Pedro, Tio Lula, Tio Jovino, estão entre os mais destacados em suas memórias, ainda que o “*falecido Lula*” ele não conheceu mas ouvira falar através de seu pai.

Faustino: Falecido Pedro e o outro eu não conheço, mas o falecido Pedro, a voz dele, até hoje: hoje eu canto e quando eu começo a tocar “*A canoa virou*”, essas música que o falecido Pedro tocava naquele tambor... Sabe o que que é uma coisa tu sentir... Parece que aquela pessoa, sabe? Nossa! Aquele homem... Falecido Pedro era uma pessoa que Deus o livre! Nunca a gente vai esquecer! São pessoas que passaram junto conosco, viveram uma vida dentro do grupo e hoje tão lá, que Deus levou pra outro mundo mas continuam aqui [e bate o peito], aqui dentro da gente. São pessoas que a gente não esquece nunca! Falecido Lula eu não conheci. Meu pai sempre falou dele mas eu não conheci (*Chefe* Faustino Antônio. Comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

Tocar hoje, no presente, as músicas que eles tocavam antigamente é como estar ao lado deles, uma presença que se pode “*sentir*”. O tambor do grupo, que é “*da época do meu pai, da época do falecido Pedro, da época do falecido Lula*” e que *chefe* Faustino toca até hoje, é um dos meios da atualização constante da relação com sua ancestralidade, ao mesmo tempo ritual (os *maçambiqueiros* antigos) e étnica (os descendentes do quilombo *Morro Alto*). Ao tocar o tambor que um de seus *mestres* tocara, incorpora suas qualidades, sua personalidade, sua força²³. Esse mestre, presentificado na batida do tambor, foi também responsável pelo seu desejo de tocar. Tio Pedro, por exemplo, “*era uma pessoa que Deus o livre*”. A personalidade da pessoa confunde-se com seu ofício [de *tamboreiro*] que passa a ser desejado. A vontade de ser como “*aquele homem*” parece ter levado Faustino a constituir-se *tamboreiro*. E o ancestral falecido, ao mesmo tempo em que compartilha sua força com o *tamboreiro* de hoje, sobrevive, revive, através de cada nova performance do grupo.

Por fim, nossa escuta compartilhada e esse jogo que ela acabou gerando, de pensar o passado e o presente do *Maçambique*, pareceu encontrar reverberação em algumas reflexões que o grupo já vinha fazendo sobre modificar “*coisas que estavam erradas*”, “*colocar os pingos nos is*”, porque “*a tradição não pode morrer*”: “*com erro ou sem erro ela vai continuar*”.

²³ Lopes (2006, p. 156 - 172), através da revisão de uma vasta bibliografia, traça uma densa reflexão sobre a cosmologia inerente aos povos bantos, elucidando essa questão da importância da ancestralidade. Para Jacques Maquet (1966 apud Lopes 2006: 157-158), “as invocações dos grandes ancestrais têm por objetivo aumentar a energia vital [dos vivos], já que entrando em comunhão com eles, cuja vitalidade será maior quanto maior for sua descendência, a pessoa fica mais forte. [...] Toda pessoa constitui um elo na cadeia de forças vitais, um elo vivo, ativo e passivo, ligado em cima aos elos de sua linhagem ascendente e sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência”. Para Silva Cunha (1959 apud Lopes, 2006, p. 159), são os mortos “os elos da cadeia que transmite o *élan* vital dos primeiros antepassados para os vivos. [...] O homem (vivo ou morto) pode directamente [sic] reforçar ou diminuir um outro homem no seu ser”.

Faustino: A tradição não morre, ela continua. Com erro ou sem erro ela vai continuar. Comigo ou sem mim, ela vai continuar. Isso é uma coisa que é uma tradição nossa, não pode morrer. Que nem nós tava falando agora dos guizos que ele tem no bolso. Os guizos que ele tem no bolso era do pai do meu vô. Olha quantos anos isso tem?! Vamos ver que o meu vô morreu com 80 anos? Meu pai tá com 80 já são 160. O meu vô morreu com mais 80. Já são quantos? Meu bisavô. Olha bem a eternidade que tem aí? Isso não é uma tradição? E tá aí até hoje. Uma coisa que a gente vai guardar pro resto da vida.

Carlos: E de mim passa pro meu filho, do meu filho passa pro meu neto, do meu neto passa pro meu tataraneto. E assim vai indo (*Chefe* Faustino Antônio e o *tamboreiro* Carlos Antônio. Comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

“*Olha bem a eternidade que tem aí*”. Os guizos do bisavô de *chefe* Faustino que agora são usados por Carlos, seu irmão, carregam o peso da *tradição*, “*uma coisa que a gente vai guardar pro resto da vida*”, que vai passar do filho para o neto, para o tataraneto e assim por diante. Faustino não é *chefe* por acaso, tem exata consciência do patrimônio que tem nas mãos e que depende dele (não só, mas principalmente) para que não se acabe.

O impacto das palavras finais desse momento com os *maçambiqueiros* de Osório levou-me a um trecho de Eckert & Rocha (2005, p. 52 - 53) sobre “o compromisso ético da restauração da voz do Outro” na escrita etnográfica. Desdobrando a fala de Dona Maria, informante das antropólogas, que dizia que “*palavra que sai da boca não retorna*”, elas comentam:

Na sabedoria dessa velha senhora, a palavra é o lugar de uma memória e, ao ser enunciada, gira, desdobra-se e não se exaure no que é dito; girando, a palavra movimenta-se, ecoa no ouvinte, fazendo-o cúmplice da coisa narrada. Sim, a palavra enunciada tem a força de se perpetuar no dom da escuta e, assim, ela retorna àqueles que dela se valem. A palavra enunciada, para sobreviver, precisa do ouvinte. Escutar-se a palavra enunciada desdobra-se, portanto, num compromisso oculto com ela, isto é, em conservar-se coesa sua força de germinação, propagando-a no tempo. A lembrança do som da voz evoca-nos, ainda hoje, o tipo de comprometimento ético que deve pautar a entrega do antropólogo ao que lhe esteja sendo relatado assim como nosso compromisso com a perpetuação das palavras proferidas, projetando-as para além daquele que as enuncia. E é precisamente nesse contexto que a descrição etnográfica assume a perspectiva de um esforço, por parte do antropólogo, para reatar o sentido dessa experiência no tempo só possível de ser alcançado pelo benefício da narrativa etnográfica (ECKERT & ROCHA, 2005, p. 52 - 53).

A proposta de mostrar as gravações de Luiz Heitor aos *maçambiqueiros* visava inserir na contemporaneidade da experiência etnográfica o documento sonoro histórico. Era uma idéia “simples”, ainda que “política”, pois tratava-se de “devolver” ao grupo algo que era seu e que estava “perdido”. Com essa proposta “metodológica”, acompanhada do desejo de ficar livre de questões pré-concebidas, sem tanto controle da situação, para poder de fato viver a experiência, com o desejo de que aquela escuta compartilhada fosse uma vivência para mim também, concreta, real, eu pretendia me aproximar das concepções da estética musical do grupo. Nosso encontro, entretanto, acabou sendo muito mais do que isso. O “resultado” foi, de fato, um adensamento de nossa relação humana.

O etnomusicólogo norte-americano Jeff Titon propôs uma reflexão muito pertinente sobre os tipos de conhecimento que se podem atingir com entrevistas estruturadas no que ele chamou de “o velho estilo de trabalho de campo” versus as histórias de vida contadas em situações onde interesses comuns são acionados em uma situação de “vida real” (TITON, 1997, p. 89). Para ele, esse segundo caso não configura uma simples coleta de dados, mas sim, um meio de buscar a compreensão dos fatos.

A demanda do trabalho etnográfico incorpora a virada paradigmática do foco de atenção da Etnomusicologia que, segundo Titon, a partir dos anos 80, passou a ser o de “o estudo das pessoas fazendo música” ou “das pessoas experienciando música”, fruto das transformações políticas do final dos anos 60 do século XX e, portanto, pautada na reflexividade, no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo, na preocupação com a história e com relações de poder, classe, gênero e etnia (TITON, 1997, p. 91-91).

Seguindo, com Eckert; Rocha (2005, p. 53), instaura-se no encontro etnográfico o compromisso que a palavra dita, tornada texto em papel, continue “girando”. Vão nessa direção as palavras do antropólogo José Jorge de Carvalho (2004, p. 72) dirigidas aos pesquisadores das culturas tradicionais, especialmente as de afro-descendentes.

Mais do que um dilema moral, acredito que a discussão das posições assumidas atualmente pelos pesquisadores e suas conseqüências para a comunidade pesquisada deva ser equacionada dentro do quadro da responsabilidade. Seja o pesquisador uma pessoa distante, um porta-voz, um escudo, um mediador ou um converso que se apresenta como *performer* da arte tradicional, devemos colocar abertamente para as instituições a que pertencemos de que modo concebemos nossa responsabilidade para com o destino do grupo com que pesquisamos e com quem interagimos. Responsabilidade implica atitude responsiva, resposta, interação dialogante, capaz de estabelecer uma ponte entre os valores e interesses do nosso mundo e os valores e interesses do mundo dos artistas populares (CARVALHO, 2004, p. 72).

A experiência recém descrita ressalta o impacto do trabalho etnomusicológico, construído a partir do convívio etnográfico longo, em relação aos trabalhos antes realizados com o grupo, interessados privilegiadamente na coleta de dados, baseados no paradigma do folclore, como o fez o próprio Luiz Heitor.

Ao mesmo tempo, a possibilidade de revisitar esses documentos sonoros produzidos anos atrás que, apesar de situados nesse outro paradigma de pesquisa, felizmente, foram produzidos e preservados, e trabalhar com eles como um re-estudo, em uma perspectiva dialógica com os colaboradores de campo, detentores dos saberes dessa arte performática na contemporaneidade, pode suscitar novas idéias sobre o campo das etnografias sonoras.

Referências bibliográficas

ARAGÃO, Pedro de Moura. “Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o mapeamento musical brasileiro”. *Anais do 15º encontro anual da ANPPOM*, 2005a. p. 1401-1407.

_____. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. Rio de Janeiro: PPGMUS, 2005b. Dissertação de Mestrado.

BRAGA, Reginaldo. “Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a primeira gravação etnográfica do Batuque do Rio Grande do sul (1946)”. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: UFBA, 2004. p. 605 – 618.

CARVALHO, José Jorge de. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento”. In: Londres, Cecília [et. al]. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. [Encontros e estudos; 5]. p. 65 – 83.

CASTRO, Ênio de Freitas e. *Cartas a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Porto Alegre: Associação Rio Grandense de Música, 1944. Cópia gentilmente cedida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, 1943.

ECKERT, Cornélia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

LAMAS, Dulce Martins. *Relação dos Discos Gravados no RS* [em janeiro de 1946]. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas, Escola Nacional da Música, Universidade do Brasil, 1959.

LAYTANO, Dante de. *As congadas do município de Osório*. (textos musicais e versos coligidos de CASTRO, Ênio de Freitas e). Porto Alegre: Associação Riograndense de Música, 1945.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MEYER, Augusto. *Guia do Folclore*. Rio de Janeiro: Gráfica Aurora Editôra, s/d [1951].

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do RS*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2009. Tese de Doutorado.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998. Tese de Doutorado.

TITON, Jeff Todd. “Knowing Fieldwork”. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte: Zahar, 1997.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

ZAMITH, Rosa Maria. “Arquivos de música de tradição oral”. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

Resenha de CD

*Suíte para os orixás*¹

Marcos Edson Cardoso Filho²



A *Suíte para os orixás*, composição instrumental para sexteto (flauta, bateria, contrabaixo elétrico, vibrafone e dois percussionistas) e orquestra de cordas registrada em CD do mesmo nome, apresenta diversos aspectos estético-culturais que nos permitem refletir acerca das práticas musicais no Brasil no início do século XXI. Primeiro, ela nos trás uma faceta praticamente inexplorada na música brasileira: a parceria na composição instrumental. Mauro Rodrigues – compositor, arranjador e flautista experiente com formação acadêmica e atuação como solista tanto em música de concerto quanto música brasileira popular – se une a Esdra Ferreira, o Neném, um dos mais requisitados bateristas da cena nacional no campo da música popular cantada e instrumental para a construção de uma obra incomum. Segundo, a obra funde linguagens e estéticas variadas e demonstra que o velho debate acerca da dicotomia popular *versus* erudito encontra-se, decisivamente, sufocado pela convergência de tendências musicais múltiplas, típicas da contemporaneidade.

¹ FERREIRA, Esdra Neném e RODRIGUES, Mauro. *Suíte para os orixás*. Produção independente com auxílio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais e patrocínio da TIM. Gravado no Estúdio Bemol por Dirceu Cheib e Ricardo Cheib. Mixagem e Masterização: Mauro Rodrigues, Marcos Filho, Dirceu Cheib e Ricardo Cheib. Distribuído pela Sonhos e Sons. Belo Horizonte, gravado de janeiro a março de 2006.

² Marcos Filho é Bacharel em Música – habilitação em Composição pela Escola de Música da UFMG (2005), com mestrado em Música pela mesma instituição tendo defendido em 2008 a dissertação: *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. Atualmente é professor de Composição e Educação Musical no Departamento de Música da UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei – e doutorando em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

A minha intenção em resenhar o CD *Suíte para os Orixás* existia desde a época do lançamento do disco no segundo semestre de 2006. No entanto, adiei a proposta na tentativa de “fugir” de um relato demasiadamente influenciado pelo “calor do momento” e atrelado à minha atuação como assistente de direção de estúdio do CD. Antes de buscar uma neutralidade, assumi a condução desta resenha também como o relato de uma experiência e, acima de tudo, de uma escuta.

A receita de fusão entre elementos da música popular e uma escrita sinfônica não é nova na fonografia nacional e internacional, entretanto, esta obra reúne e dispõe de uma forma inteiramente nova, processos tradicionais de ambos os contextos. Aqui, a rítmica é utilizada não como “pano de fundo”, mas como material preponderante na articulação das seções formais e na condução dos diálogos com o contexto melódico e harmônico. O resultado é uma sonoridade orquestral do ferramental rítmico e percussivo. A improvisação também é explorada de maneira determinante na construção musical, de modo que, torna-se complexa uma dissociação entre o improvisado e o previsto. A obra nasce da mistura diferenciada de todos esses elementos: um pouco de jazz, orquestração sinfônica, técnica compositiva europeia e cantos e ritmos de tradição oral.

A suíte³ é constituída por nove peças (*Exú, Pemba, Ogum, Oxóssi, Xangô, Iansã, Iemanjá, Oxum, Katendê, Nanã e Oxalá*), cada uma inspirada em um orixá ou função ritual dentro do candomblé. Neste sentido, a obra tem pretensão de ser programática, ou até mesmo, descritiva. Segundo o *release* disponibilizado no site do projeto:

A música, neste trabalho, é uma evocação da mística dos Iorubás e sua cultura que é marcante na constituição da identidade brasileira, desde a língua até a culinária. Podemos reconhecer em nossa música, notadamente a popular, a reminiscência dessa matriz, seja no canto ou no ritmo. Na Suíte, os ritmos e os cantos dos Orixás aparecem como motivos musicais que são desenvolvidos em temas rítmicos e melódicos. As peças estão entremeadas com trechos de improvisação, ambientados pela orquestração e pelo desenvolvimento dos temas originais.⁴

Ao ouvir o CD inúmeras vezes, tive a impressão de estar diante de um caleidoscópio de rítmicos característicos dos mais variados gêneros da música popular brasileira urbana e de tradição oral.

A obra foi construída a partir de temas e ritmos afro-brasileiros da tradição dos Iorubás, original das nações de Keto e Angola, recolhidos pelo baterista Esdra Neném Ferreira, Ogã do terreiro de Santa Joana D’arc. O trabalho de pesquisa, composição e orquestração, levou cerca de três anos e resultou em uma música para orquestra de cordas e um grupo com flauta, percussão, bateria, vibrafone e contrabaixo. A peça foi estreada durante o 1º Festival Internacional de Arte Negra (FAN), com a orquestra de cordas do SESI-Minas e, em 2000, trechos da Suíte foram registrados em CD na coletânea “Cartografia Musical Brasileira” (não comercial) produzida pelo Itaú Cultural. Desde então foram realizadas diversas apresentações com uma versão para sexteto (flauta, vibrafone, bateria, contrabaixo elétrico e dois percussionistas). A *Suíte* foi ganhadora do Prêmio BDMG Instrumental edição 2006 e, em 2007, o CD foi agraciado com o prêmio “Marco Antônio Araújo” de melhor CD instrumental produzido em

³ Termo utilizado neste contexto apenas para designar uma obra com movimentos diversificados.

⁴ Disponível em: <<http://www.suiteorixas.uaivip.com.br/imprensa.htm>>, acesso em: 20/02/2009.

Minas Gerais. Ainda em 2007, os compositores foram requisitados a compor novas peças para a suíte, bem como re-orquestrar algumas das peças existentes para serem apresentadas com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, dentro do projeto Minas Experimental.⁵

No CD, flauta e bateria são os instrumentos solistas que compõem com o restante do grupo de base – vibrafone, percussão e contrabaixo elétrico – toda espinha dorsal da obra. As cordas foram orquestradas a partir desta concepção de grupo base. Vale ressaltar, no entanto, que os processos de criação não se deram de forma dissociada. A orquestração de cordas surgia durante a construção e estruturação de cada peça da suíte.⁶

A seguir, apresentarei uma breve descrição auditiva de cada peça. A intenção não é de apresentar uma análise da obra, mas relatar em poucas linhas as características e procedimentos composicionais de cada peça.

A peça “Exú” abre a suíte. Com apenas 49 segundos, não possui tema ou canto característico, tampouco um rítmica bem definida. É construída basicamente de dois elementos principais: caos percussivo (conduzido pela bateria) e um acorde orquestrado para flauta, contrabaixo, vibrafone e cordas que é tocado quatro vezes em dinâmicas diferentes (do *fortissimo* ao *piano*).

“Pemba”, segundo descrição do encarte do CD é “a preparação do terreiro para função, defumação e oferendas” e apresenta elementos característicos da sonoridade de toda a suíte. Os três atabaques são espacializados estereofonicamente: um no centro e dois nas extremidades (esquerda e direita). A bateria também é espacializada de forma a conduzir o ouvinte na sensação de estar sentado no banco do baterista. A figura 02 representa uma tentativa de transcrição dos múltiplos estratos rítmicos e timbrísticos da bateria.



Figura 02, transcrição dos compassos 17 a 20 da bateria. A linha inferior é tocada com a baqueta no casco do surdo.

A incessante polarização no acorde de dó maior (com uma passagem de alteração no sétimo grau dando uma cor do modo mixolídio) conduz o tema principal tocado pela flauta, repetido com ornamentações quase barrocas. O tema principal, caracteristicamente cométrico é apresentado em outra tonalidade (Mi bemol) e é também contrastado a um segundo tema cromático ornamentado com notas de aproximação e de forte influência impressionista. A seção de improviso é curta e a peça se encerra justaposta à seguinte.

⁵ Informações obtidas através do site <www.suiteorixas.uaivip.com.br> , acesso em 14 de janeiro de 2009, e também em Comunicação Pessoal com Mauro Rodrigues.

⁶ Comunicação pessoal com Mauro Rodrigues, março de 2006.

“Ogum” se inicia com um solo de bateria. A riqueza polirrítmica alcança seu ápice quando o músico constrói, a partir de um pulso no chimbau, três células rítmicas diferentes com três, quatro e cinco batidas sobrepostas, respectivamente no bumbo, surdo e tons. O tema principal é apresentado nos tímpanos, violoncelos e contrabaixo elétrico formando uma textura contrastante ao movimento melódico-rítmico das cordas, vibrafone e marimba.



Figura 03 – polimetria na bateria (compassos 10 a 12).

O caráter polirrítmico da bateria é apresentado em um detalhe, na primeira apresentação do tema principal, o baterista cria uma polimetria rítmica sobrepondo duas métricas diferentes: quaternária no restante da bateria e ternária no ataque de um dos pratos (figura 03). É importante destacar também, o diálogo polimétrico entre a bateria, os atabaques o contrabaixo e um triângulo, no momento da exposição da segunda unidade temática. Na seção final, percebe-se a sobreposição harmônica de dois tons (bitonalidade).

Um prelúdio com cordas e oboé introduz “Oxóssi”. A unidade temática nessa seção apresenta sutis variações do tema principal que será amplamente explorada nas seções seguintes. Após o prelúdio surge uma introdução rítmico-melódica orquestrada para todo o grupo, o rítmico característico do *Ijexá* conduz o tema principal apresentado na flauta. A seção de improvisação, baseada no tema principal, é sobreposta a uma base de cordas que executa toda a figuração motivica da introdução.

“Xangô” apresenta, desde o início, uma polirritmia construída no diálogo entre as congas e as baquetas percutidas. O compasso é complexo: longe de ser um 9/8 (percebido numa primeira escuta), ele pode ser interpretado como um 3/4 e um 3/8 justapostos. A peça tem basicamente três atmosferas: 1) introdutória (tema na flauta, cordas como base harmônica e vozes masculinas que orquestram e “completam” o acorde maior sugerido pelas cordas); 2) exposição do tema na flauta com bateria e contrabaixo e 3) seção de improvisação. Após a improvisação, acontece o retorno a um trecho do tema principal e a peça se encerra com sonoridade próxima do início. Em “Xangô”, a improvisação tem uma dimensão formal diferenciada das demais peças apresentadas até agora. O longo *chorus* de improvisação, repleto de diálogos entre a flauta, bateria e contrabaixo, seguida da entrada do vibrafone (reforço harmônico) e um improviso vocal merece uma futura análise detalhada sobre a dimensão performática entre os instrumentos em questão e suas múltiplas relações. A peça também possui uma referencia ao orixá, falada em idioma original.

Na eufórica “Iansã”, o tema da flauta parece “flutuar” sobre a trama rítmica das cordas, marimba, vibrafone, atabaques e bateria que ultrapassam um binário convencional. Aqui, a seção de improviso fica a cargo do vibrafone, que conduz sua performance baseada no tema principal construindo um crescendo orquestral com participação de todos os instrumentos. A peça se encerra com uma seção rítmica na caixa da bateria, madeira percutida e palmas.

Já em “Iemanjá”, o improviso está na introdução. A flauta, sobre uma base de vibrafone, gongos sinfônicos e efeitos de pratos com arco, tece um improviso livre com um sutil diálogo harmônico com o Fá maior da peça. As águas da divindade são construídas numa textura de cordas, onde o tema surge na flauta. O ritmo característico e a harmonia – conduzidos pela bateria, contrabaixo e atabaques – nos remete ao samba reggae típico dos trios carnavalescos baianos, prova inegável da matriz africana desse gênero tão importante na música brasileira. Na seção final, há uma citação ao improviso inicial seguido de um batuque do candomblé.

Em “Oxum”, após uma curta introdução, o tema principal é exposto na flauta e nos primeiros violinos e, na sequência é reapresentado no vibrafone e contrabaixo, sendo que, entre cada apresentação, há uma curta seção de improviso na flauta e uma ponte. Nesta peça, a presença de técnicas de composição européia, mescladas a uma construção formal livre é mais claramente acentuada. Após a longa seção de exposição e um interlúdio de improvisação nos atabaques, Mauro Rodrigues construiu uma seção em fugato. A fuga em questão, possui elementos tradicionais de desenvolvimento motivico, tais como: imitação, aumentação, diminuição e retrógrado; construída a partir da sobreposição dos diversos estratos melódicos. Após o fugato, a atmosfera da peça se transforma e dá-se início a um longo *chorus* de improvisação na flauta com diálogos e variações de materiais melódicos de toda a peça. Na sequência, é apresentado o tema principal e a coda que possui uma referência ao fugato com entradas imitativas. Ao fim, surge um tema novo, sem referencia anterior na peça. O tema foi adicionado durante as seções de gravação da flauta. Segundo o compositor Neném trata-se de “uma referencia à divindade que não poderia faltar”.⁷

Em “Katendê”, o compasso de sete pulsações, forjado por uma subdivisão de três e meio por quatro é condutor de toda a trama rítmica da peça. Semelhante a “Iemanjá”, possui improvisação na introdução, porém no contrabaixo. O tema, essencialmente rítmico, surge na flauta em diálogo com o vibrafone dobrado com flauta em sol, possibilitando um colorido timbrístico diferente. A sobreposição de tempos diferentes e os contrastes e diálogos extremamente complexos no plano rítmico são característicos nessa peça. As cordas aqui têm função apenas harmônica e orquestral numa seção central da peça onde se verifica também um pequeno improviso da flauta. Igualmente ao agogô contrastante que surge em uma das seções de “Ogum”, aqui percebe-se um triângulo que desequilibra o plano rítmico na segunda unidade temática da flauta. “Katendê” também possui uma sutil referencia ao orixá, falada por um dos percussionistas.

“Naná” também possui um prelúdio introdutório igualmente a “Oxossi”, porém, o tema principal é apresentado pelas cordas, seguida de flauta e contrabaixo *fretless*. Outra semelhança com “Oxossi” é a presença do oboé. Toda essa atmosfera inicial é construída sob uma sonoridade de palhas, efeito usado pelos percussionistas. A sonoridade etérea do prelúdio introdutório é contrastada com a entrada da base de bateria, atabaques, vibrafone (harmonia) e uma rica e sincopada figuração rítmica no contrabaixo formando uma textura de acompanhamento para o tema apresentado na flauta. No centro da peça, temos uma seção de improvisação na flauta, que é antecedida por uma apresentação dos atabaques (procedimento utilizado em outras peças da suíte). Na improvisação, o solista utiliza figurações melódicas quase “mozartianas” para conduzir sua trama de desenvolvimento motivico do tema principal. Após a re-

⁷ Comunicação pessoal com Esdra Ferreira Nenê, fevereiro de 2006.

exposição de parte do tema principal, a peça se encerra com uma sonoridade semelhante ao prelúdio introdutório.

“Oxála” é imbricada à peça anterior com sonoridade de palhas e outros efeitos de percussão. Logo na introdução, tem-se uma citação de um canto do orixá assobiado, seguida de uma saudação em idioma original. Um curto improviso na flauta conduz ao tema principal que possui um rico contorno melódico, apresentado em uma atmosfera etérea. A peça é construída a partir de duas sonoridades básicas: a primeira, etérea e temática; e a segunda, crescendo orquestral de uma seqüência de acordes em coral. A peça termina com uma saudação ao orixá, falada pelo cantor Renato Motha.

O CD foi gravado entre janeiro e março de 2006 no Estúdio Bemol. Este estúdio, em atividade desde 1967, utiliza uma forma de captação analógica mesclada com técnicas digitais de edição e masterização.⁸ O resultado é uma sonoridade viva, que preenche o espectro sonoro com uma equalização eficiente em relação ao timbre dos instrumentos. A forma diferenciada de microfonação da bateria e da flauta, também possibilitou uma sonoridade própria na captação dos timbres desses instrumentos.

As sessões de gravação se dividiram em seis partes: sexteto, percussões (atabaques, tímpanos, marimba e efeitos), cordas, vibrafone, flauta (temas e alguns improvisos), vozes e adições em contrabaixo elétrico e vibrafone. Na gravação do sexteto, todos os músicos tocaram ao vivo e registraram suas performances como “guia”, exceto a bateria e o contrabaixo que seriam mantidos como registros finais. Este primeiro momento de registro foi feito em tempo recorde, ocupando apenas três períodos com quatro horas de estúdio cada. A orquestra de cordas foi montada a partir de um quarteto (dois violinos, viola e violoncelo) que gravou todas as músicas três vezes em canais estereofônicos diferentes (o que chamamos de dobras). Na seqüência, os dois violinos regravaram juntos as suas partes duas vezes, totalizando uma orquestra com 10 violinos, três violas e três violoncelos. Em algumas peças, verifica-se a presença do contrabaixo acústico que foi gravado separadamente. A flauta, captada por dois microfones posicionados estrategicamente, gravou os temas e improvisos exceto as improvisações em “Xangô” e “Naná”, mantidos do primeiro registro guia pela qualidade da performance registrada em um momento único de interação com todo o grupo.

Participaram da gravação, junto com Mauro Rodrigues e Neném, os músicos: Ivan Corrêa (contrabaixo elétrico), Sérgio Aluotto (vibrafone, marimba, percussão e tímpanos) e Ricardo Cheib e Guda (percussão) formando o sexteto base. O disco teve como participação especial os músicos: Renato Motha (voz em “Xangô” e “Oxála”), Carlos Ernest Dias (oboé em “Oxossi” e “Naná”), Kiko Mitre (contrabaixo elétrico em “Oxossi”) e Guto Ferreira (percussão). Para a gravação dos atabaques principais (Run, Ilé e Rumpi) por Guda, Ricardo Cheib e Neném foram utilizados instrumentos autênticos de um terreiro de candomblé de Belo Horizonte. A orquestra de cordas teve a regência de Mauro Rodrigues.

O encarte do CD apresenta poucas informações além da ficha técnica, o que representa um ponto negativo em relação ao nível de detalhamento acerca da criação musical, do processo histórico de construção da suíte, a escolha na seqüência das peças, além de uma informação mínima acerca dos compositores e solistas. O diferencial no conteúdo do encarte – e aí pode estar a justificativa pela economia de espaço em relação aos textos – está na exposição de pinturas criadas pelo fotógrafo e artista plástico Fernando

⁸ Dados sobre o estúdio extraídos em: < <http://www.bemolstudio.com.br/>>, acesso em 17 de março de 2009.

Fiúza, seguidas de uma descrição arquetípica de cada orixá (ou função no caso de *Pemba*), provavelmente uma das inspirações para criação de cada música que compõe a obra e, neste contexto, servindo também como guia para os ouvintes.

A *Suíte para os orixás* é uma obra referencial na fonografia brasileira e precisa de estudo etnomusicológico detalhado, que tente abarcar as múltiplas possibilidades estéticas que esta música dialoga.

O CD é distribuído pela Sonhos e Sons⁹ e pode ser encontrado em diversos sites especializados. No site do projeto *Suíte para os orixás*,¹⁰ que se encontra desatualizado, estão disponibilizadas mídias como fotografias, vídeos e gravações sonoras.

⁹ <http://www.sonhosesons.com.br/> – Acesso em 20/10/2008.

¹⁰ <http://www.suiteorixas.uaivip.com.br/> – Acesso em 20/10/2008.