



Música e Cultura

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Vol. 10, n. 1

abril de 2017

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Vol. 10, n. 1

2017

Música e Cultura
ISSN 1980-3303
Revista da ABET, Associação Brasileira de Etnomusicologia

Presidente
Vincenzo Cambria

Corpo Editorial
Editor
Alvaro Neder (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, Brasil)

Vice-editor
Spensy Kmitta Pimentel (Universidade Federal do Sul da Bahia)

Conselho Consultivo
Ângela Lühning (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
Anthony Seeger (University of California at Los Angeles, Estados Unidos da América)
Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)
Eurides de Souza Santos (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)
Hugo Leonardo Ribeiro (Universidade de Brasília)
Jonathan D. Hill (University of Illinois, Estados Unidos da América)
José Roberto Zan (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
Kilza Setti (Centro de Trabalho Indigenista, Brasil)
Maria Elizabeth Lucas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Miguel Angel García (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Rafael José de Menezes Bastos (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Rosângela de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Sônia Chada (Universidade Federal do Pará, Brasil)
Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)
Suzel Reily (Queen's University of Belfast, Irlanda do Norte)

Editoração eletrônica
Rafael Gomes

Capa
Spensy Pimentel, sobre foto de Alvaro Neder

MÚSICA E CULTURA

<http://musicaecultura.abetmusica.org.br>

A revista tem como objetivo disponibilizar artigos, resenhas de livros, CDs, vídeos e mídias em geral, que tenham relação com a Etnomusicologia, visando divulgar informações da área para os interessados que tiverem acesso à internet, assim como estimular a pesquisa em etnomusicologia no Brasil. Dessa forma, contamos com a participação de toda a comunidade para colaborar com as edições enviando-nos sugestões de CDs, Livros, Filmes, Exposições, e demais fontes de informação que possam ser resenhadas.

Entendendo a situação de consolidação em que encontra a etnomusicologia como disciplina científica no Brasil, desde o surgimento dos cursos de pós graduação durante a década de 1990, até a recente criação da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, consideramos a iniciativa de publicação de um periódico on-line de etnomusicologia uma oportunidade de afirmação significativa desse campo de estudos, no Brasil.

Convite

A ABET é uma associação acadêmica interessada em fortalecer a cooperação entre pesquisadores e comunidades do Brasil e outros países, e o periódico de livre-acesso Música e Cultura desempenha papel relevante neste processo.

Convidamos pesquisadores e estudiosos de culturas musicais a enviar artigos e resenhas para publicação. Textos em português, espanhol, inglês ou francês são aceitos para o processo de seleção.

Enviando um artigo ou resenha

Todos os artigos e resenhas deverão ser enviados em formato RTF (Rich Text Format), DOC e PDF, por meio de sistema próprio no website da revista:
<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/login>.

Em sua mensagem, por favor inclua: artigo/resenha em anexo, sem nomear o(s) autor(es); título, resumo e *abstract* (cerca de 250 palavras); seu nome e vínculo institucional (apenas na mensagem); uma lista com 3-5 palavras-chave.

No caso da utilização de recursos como fotos, áudio ou vídeo, é necessário que o autor envie um Termo de Compromisso (ver exemplo no site), responsabilizando-se pelo conteúdo divulgado em seu artigo. Cada autor é o responsável exclusivo pelos conteúdos e obrigações referentes a seu texto e aos materiais que o acompanham, não cabendo aos editores ou conselho editorial qualquer censura ou responsabilidade sobre aquela produção.

Formatação, citações e referências bibliográficas deverão estar de acordo com as normas da ABNT.

Vol. 10 - 2017

Carta dos editores	6
<i>Artigos:</i>	
Batalhando na periferia: música, dança e mídia digital entre crianças artistas de Recife, Brasil Rita de Cácia Oenning da Silva	8
Construindo territórios, rimando violências: das narrativas musicais num contexto urbano do sul do Brasil Luana Zambiazzi dos Santos	20
Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa Líliam Barros, Cristhian Teófilo da Silva	36
Da inferência ao método: panorama da etnomusicologia aplicada no Brasil entre 2004 e 2016 Paulo Vinícius Amado	59
"Cenas musicais": reflexões a partir da etnomusicologia Vincenzo Cambria	77
“Rei do gado zebu, hipócrita velha peste – e tome polca!” – música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul Alvaro Neder	94
A música no ritual <i>Nhemongarai</i> dos Guarani-Mbya¹ Brenda Suyanne Barbosa	119
<i>Resenha de livro</i>	
SEEGER, Anthony. <i>Por que cantam os Kĩsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p. Alcides Lopes	130
<i>Lista de autores</i>	137

Carta dos editores

Nesta décima edição de *Música e Cultura*, não poderíamos deixar de apontar os graves acontecimentos nas áreas política e econômica que acometeram o Brasil desde o número anterior da revista. Os impactos negativos da ruptura institucional e das reformas econômicas exigidas pelo capital transnacional se fizeram sentir imediatamente no campo de atuação da Etnomusicologia no país. Tais impactos abrangeram desde cortes de verbas das Universidades públicas e órgãos de fomento à pesquisa e pós-graduação, até a perda de direitos, taxa de desemprego recorde e piora geral das condições de vida da população mais ampla, especialmente os setores mais marginalizados, aos quais a Etnomusicologia feita no Brasil tem dedicado atenção especial.

Neste cenário, entendemos que cada vez mais urgente é a realização de pesquisas etnomusicológicas, na busca de compreensão e transformação ativa da realidade social. É, portanto, com grande satisfação que apresentamos mais uma seleção de trabalhos comprometidos com o aprofundamento teórico e com a atuação dedicada no plano concreto. Atuação esta muitas vezes fundada na ideia de participação e colaboração com as populações envolvidas, tornadas sujeitos da pesquisa.

Rita de Cácia Oenning da Silva, neste sentido, analisa a autoexpressão de crianças artistas da periferia do Recife, nos termos do que elas denominam como “cultura de nossa periferia”. Usando o hip hop em música, dança e letras, além de ferramentas audiovisuais, elas realizam uma crítica ativa sobre as narrativas estigmatizantes da mídia, ao mesmo tempo em que constroem suas próprias identidades por meio da performance.

Luana Zambiazzi dos Santos também se volta para o universo das periferias urbanas, na cidade de São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre (RS). Aqui, o rap também participa na construção ativa de identidades e pertencimentos, como forma de lidar com as memórias da violência ou para preparar novos territórios.

A Etnomusicologia Colaborativa é o principal assunto de **Líliam Barros e Cristhian Teófilo da Silva**, em seu artigo, ao abordar o campo interdisciplinar da etnomusicologia na região pan-amazônica. Questionando a hegemonia da geopolítica do conhecimento, os autores tecem um estado da arte das pesquisas colaborativas no Brasil como um todo, para então focarem-se nos trabalhos realizados no território de sua escolha, e em seus resultados.

Um estado da arte da Etnomusicologia Aplicada e da utilização da metodologia da Pesquisa-Ação por etnomusicólogos no Brasil é, de maneira análoga, a proposta de **Paulo Vinícius Amado**, explorando, de um lado, a diversidade territorial abrangida pelas diferentes propostas, e, de outro, a convergência teórica observada entre seus proponentes.

Compreendendo o trabalho atual da Etnomusicologia como implicado nas dinâmicas da globalização, **Vincenzo Cambria** oferece uma reflexão teórica sobre o conceito de “cenas musicais”. Segundo o autor, o conceito fornece vantagens para sua utilização por etnomusicólogos (que, não obstante, não o vêm empregando, de acordo com Cambria), derivadas de sua maior flexibilidade, permitindo referir-se a uma

dimensão socioespacial sem que sejam circunscritas a um território geográfico específico. Entretanto, o autor observa que, nos trabalhos de outras áreas que comenta, a noção de cena “estaria ainda vaga e ambígua demais para permitir que uma clara perspectiva teórica alternativa seja desenvolvida em torno dela”. Como forma de lidar com esta dificuldade, Cambria sugere que a dimensão da cidade, localizada, em termos de abrangência, entre o nível micro (a “comunidade”) e os níveis macro (os Estados-Nação ou os processos transnacionais “desterritorializados”) permitiria perceber, de forma mais concreta, o funcionamento de fluxos e conexões globalizantes em uma dimensão mais local.

Alvaro Neder volta-se para uma realidade que ainda não havia sido pesquisada: a região do atual Mato Grosso do Sul em sua contraditória relação com uma música urbana produzida aí desde os anos 1960, e denominada de “Música do Litoral Central”, ou MLC, a partir das conexões históricas, culturais e geográficas com a Bacia do Prata. Indo na contramão da ideologia da segurança nacional, imposta pela ditadura militar, que entendia os países vizinhos como perigosos focos de subversão e guerrilhas, essa música, desde sua concepção, buscou inspiração nos gêneros musicais desses países *hermanos* – especialmente a guarânia e a polca paraguaias e o chamamé argentino. Tendo este e outros princípios contra-ideológicos em sua gênese, entretanto, a MLC terminou sofrendo acirrado processo de cooptação, à medida que as elites locais viram nessa música um poderoso símbolo identitário que justificasse suas pretensões – finalmente realizadas – de criar um novo estado federativo e se apoderar de sua máquina administrativa.

Brenda Suyanne Barbosa descreve e discute a música no ritual de batismo denominado *Nhemongarai* (Ritual do Milho) praticado pelos Mbya-Guarani, buscando compreender a existência de possíveis traços de música europeia e/ou midiática na cerimônia. Para a autora, apesar da presença de elementos de músicas midiáticas no cotidiano da cultura guarani, e da influência da música europeia no uso do violão e violino, e nas noções de introdução/ponte/coda, solo e coro, a música ritual dos Mbyá-Guarani consegue se manter infensa, devido à sua sacralidade.

Em nossa seção de resenhas, **Alcides Lopes** aborda a importante obra do antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger, *Por que cantam os Kĩsêdjê*. Apesar de muito conhecida entre os etnomusicólogos em sua versão original, a tradução desse livro de referência é bastante bem-vinda, principalmente para apoiar nossos cursos de graduação em Etnomusicologia, sendo muito útil, também, para tornar mais próxima nossa área do público mais amplo.

Boa leitura!

Alvaro Neder

Spensy Kmitta Pimentel

Editores de *Música e Cultura*

Batalhando na periferia: música, dança e mídia digital entre crianças artistas de Recife, Brasil

Rita de Cácia Oenning da Silva

Resumo

O artigo apresenta e analisa como crianças artistas da periferia de Recife, nordeste do Brasil, produzem e mostram o que chamam de “cultura da nossa periferia”, expressa em diferentes tipos de arte (musicais, corporais e midiáticas), desenhando um novo enquadramento sobre si mesmas por meio de suas performances e do uso da mídia digital. Reinventando passos de dança tradicionais, misturando ritmos tradicionais daquela região a gêneros urbanos como o rap/break dancing, e usando o vídeo como ferramenta midiática, crianças, aquelas vistas como “aprendizes”, criticam a mídia local e o modo como essa divulga a periferia, e mostram o talento escondido dessa. A arte que produzem tem ainda um sentido ontológico: o de se construírem como sujeitos (sociais e políticos) enquanto relacionando-se com a produção artística e com seus outros, mostrando que a música, a dança e a mídia devem ser entendidas e avaliadas também no fluxo da sua performance.

Palavras chave: Crianças, antropologia da arte, periferia.

Battling on the periphery: Music, dance and digital media among artist children from Recife, Brazil

Abstract

In this paper, I present how children from the *favelas* of Recife, Brazil, use digital and performance art to produce and show aspects of what they call “peripheral culture”, designing a new frame around themselves. Whether re-inventing traditional dance steps, mixing hip-hop with folk rhythms, or using digital video, these children extend their reach far beyond the role offered to “apprentices”, challenging the media and hegemonic images of children from the *favelas* and creating new art on local and international stages. This art should be analyzed on ontological as well as aesthetic grounds: the young artists use it to construct themselves as social and political subjects, showing that music, dance, and media must be understood and evaluated in the ebb and flow of their performances.

Key words: Children, periphery, Anthropology of art.

Introdução

Pesquisas antropológicas recentes sobre crianças as apresentam como atores sociais e abordam criticamente suas falas e as ações dessas, examinando adaptações contextuais, processos de ensino-aprendizagem, sua relação com a religião, uso da linguagem, relação e uso da tecnologia, da mídia e da música, entre outros (ver Minks, 2006; Nunes, 1997; Cohn, 2000; Tassinari, 2007; Emberly, 2003, Levine, 2007; Alvares, 2005; Silva, 2006, 2008; entre outros). Apresentam *insights* de como crianças estão se envolvendo e locomovendo entre redes de tradições, cosmologias, linguagens e mídias (Wiggins, 2010) e como as transformam. Desde Blacking (1967), a antropologia da música e da performance

tem estudado crianças em diferentes contextos. Salientam a importância de estudar a capacidade criativa das crianças, tomando sua produção como um meio de acessar seu saber e o saber sobre a sociedade em que elas estão inseridas. Embora crianças devam ser entendidas dentro da particularidade de uma determinada cultura, pois estão inseridas dentro de um modo particular de viver e ver o mundo, é preciso também entender que, como sujeitos, propõem e articulam esse mundo, veem e entendem o mundo que lhes as cerca e agem sobre ele. Podemos dizer que as crianças também inventam cultura (Wagner, 2010).

A pesquisa que aqui apresento foi feita com crianças artistas de três bairros de periferia de Recife (Santo Amaro, Arruda, Chão de Estrelas), numa abordagem etnográfica que focou nem suas relações sociais, éticas e estéticas desses. Além da música, a dança e a mídia digital fazem parte do cotidiano do grupo. Além de apresentarem-se nas praças públicas e nos ônibus, algumas dessas crianças e adolescentes, intermediadas por Organizações Não-Governamentais e Culturais, apresentavam-se em performances públicas tanto nacionais como internacionais. As apresentações internacionais que ocorreram no período em que estive em campo foram motivadas por prêmios, como o Freedom to Create, da ArtVenture (situada em Cingapura), e por convites para participar de festivais internacionais de teatro, como o Festival Internacional de Theatre Action (FITA 2006), realizado em três países europeus (Bélgica, França e Luxemburgo).

Neste *paper*, para além da ideia de “dar voz às crianças” (essas já a tem), abordo o modo como crianças da periferia de Recife produzem e mostram aspectos do que elas chamam de “cultura da nossa periferia” por meio da arte, tentando lidar com conflitos e com a imagem da mídia local e nacional sobre bairros pobres da região. Buscam, assim, desenhar um novo enquadramento sobre si mesmas por meio através de suas performances (musicais e corporais) e do uso da mídia digital. Reinventando passos de dança tradicionais, misturando ritmos tradicionais daquela região a ritmos gêneros urbanos como o rap/break dancing, e usando o vídeo como ferramenta midiática, crianças, muitas vezes vistas como “aprendizes”, criticam a mídia local e o modo como essa divulga suas comunidades, e mostram o talento escondido da periferia. Assim, mudam a forma com que são vistas por muitos setores da sociedade, como “traficantes”, “potenciais bandidos”, “menores”, “crianças carentes”, para o de “performers”, “dançarinos”, “rappers”: artistas que expõem seu talento. A arte que produzem tem ainda um sentido ontológico: o de construir-se como sujeitos enquanto relacionando-se com sua arte, com seus parceiros e com seus outros.

Periferia no Centro

Nos arredores do centro histórico de Recife, bairros populares se misturam a poucos bairros de classe média e alta. Casa Forte, por exemplo, um dos bairros mais ricos de Recife, se encontra próximo a bairros que agregam população de elevado índice de pobreza e que vivem em condições precárias de moradia. Por sua condição de informalidade, os bairros de periferia tornaram-se territórios privilegiados do tráfico de drogas de diversos agrupamentos. O alto índice de pobreza e a ausência de políticas e serviços públicos de qualidade fazem do lugar alvo fácil ao tráfico de drogas, com uma formação de gangues que se enfrentam em defesa de território. A polícia e a mídia, por sua vez, usam o argumento da ilegalidade para invadir constantemente esses bairros, munidos de armas e câmeras que buscam e provocam mais violência, sem grande preocupação em distinguir

diferentes atores que ali vivem. O bairro inteiro passa a ser considerado locus de bandido, e qualquer pessoa que lá vive é tido como suspeito – um marginal em potencial.

Agravando a situação, nesse contexto, moradores das favelas de Recife têm apontado a problemática do assédio feito por gangues locais a crianças e adolescentes para entrarem para o mundo do tráfico, seja como soldados do tráfico, seja como consumidores, o que naquele meio é igualmente perigoso, já que adquirir dívida é um forte motivo comum de assassinatos entre jovens. Narrativas de moradores das comunidades pesquisadas, sejam elas Chão de Estrelas, Arruda ou Santo Amaro, revelam que a morte e a prisão precoce de jovens são um problema que vem afetando de modo radical a vida na periferia (Silva, 2008), criando em muitos casos um verdadeiro estado de guerra. Segundo pesquisa feita sobre o crescimento e a magnitude das taxas de homicídios no estado de Pernambuco (Lima, Souza *et all*, 2002), a capital de Pernambuco, embora a capital do estado tenha a menor taxa de analfabetismo, concentra as maiores desigualdades de renda, a menor proporção de pobreza absoluta e as maiores taxas de mortalidade masculina por homicídios.

Essa situação, estimulada ainda pelo modo como que a mídia (televisão, e rádio e imprensa) e a imprensa apresentam a periferia em diferentes programas, gera uma forte discriminação contra moradores desses bairros. Adolescentes e jovens, especialmente do sexo masculino, são frequentemente considerados pela população e pela polícia, como criminosos ou ladrões, sendo discriminados por sua condição social ou local onde vivem, especialmente quando vão em busca de emprego. Tal situação vem gerando reações diversas nos bairros de Recife onde pesquisei, e parece importante destacar como alguns grupos discutem e se contrapõem de modo criativo a tal condição social.

Recife e a socialidade estética da favela

Recife é uma das maiores cidades brasileiras, situada no Nordeste, e apresenta três salientes características: é uma cidade situada num dos mais desiguais estados do Brasil, com uma quantidade enorme de pessoas que vivem com recursos muito abaixo do salário mínimo; apresentava, no período da pesquisa de campo, um dos maiores índices de violência do país; e, por último e mais importante, é palco de uma criativa e abundante produção artístico-cultural e ritual que envolvem diversas formas de arte populares/tradicionais, com forte apoio na música e na dança.

A antropologia contemporânea tem retomado o conceito de socialidade, regras que regulam o modo como pessoas e grupos sociais se relacionam entre si (Strathern, 1988). Como o parentesco, a socialidade pode ser altamente arbitrária, mas suas regras são difíceis de serem mudadas. Maffesoli (1999) diz que a socialidade “dá o tom” para agrupamentos contemporâneos urbanos. Para o autor, a socialidade pode ser vista como o conjunto de práticas gregárias e efêmeras cimentadas por uma ética da estética, isto é, a partir de emoções compartilhadas em comum, sobrepujando o pensamento racional. Por isso mesmo, há ocasião para florescimento de uma razão sensível, uma forma de encarar a realidade em sua ambiguidade. Pela junção e repulsão de aspectos racionais e irracionais, a sensibilidade é uma forma de razão que não pode ser desconsiderada.

No cotidiano do grupo pesquisado, uma série de gêneros de performance (dança e música) fazem parte da interação cotidiana, entre eles, o frevo, o samba de roda, a capoeira, o brega, e em alguns casos são manifestações que guardam aspectos bastante ligados aos cultos religiosos, como o maracatu, o afoxé, o candomblé. Também estão presentes o rap e o break dancing, esses últimos parte de uma cultura mais globalizada, sendo, no entanto,

apropriados para um estilo recifense. Este “estar juntos”, movidos por performances variadas, compõem uma estética da socialidade, uma estética inserida no cotidiano do grupo, que se instaura como “técnicas corporais” (Mauss, 1974b), expressa no jeito de falar, de andar, de mover-se, no jeito de fazer coisas simples e fundamentais no dia-a-dia. Portanto, uma estética corporificada, cotidiana, e que se dá também fora dos momentos espetaculares (Silva, 2006; 2008).

Crianças dos bairros populares que estudei em Recife, quando estão juntas nas praças e nas ruas, mostram uns aos outros novos passos de dança, trocam ritmos corporais e musicais, cantam uns para os outros canções populares (emboladas, repentes, funks, raps) e outras que compuseram. Performances artísticas usando danças tradicionais, capoeira, e hip-hop são claramente eventos culturais, mas são também a base de uma socialidade estética cotidiana comum tanto para as crianças das favelas quanto para seus familiares. Tais performances são um espelho de uma política cotidiana e das relações sociais no Recife, servindo para o que Maffessoli chama de “ética da estética” (Maffesoli, 1999, p. 125). Não é somente que as pessoas interagem umas com as outras nas ruas por meio da arte, mas também se organizam socialmente por meio dela. Tradicionalmente, os mais importantes agrupamentos em comunidades periféricas do Recife têm sido os afoxés, maracatus, escolas de capoeira, terreiros de candomblé, umbanda e outros sincretismos religiosos. Estes grupos artísticos e culturais que formam a base da sociedade civil na favela, estão estruturados de modo **agônico**, carregando em si a tensão e a solidariedade na cotidianidade.

Modos de socialidade estética

Gangues também têm uma estética cotidiana, e guerras podem começar quando um membro de um dessa gangue (normalmente um jovem/adolescente ou uma criança, em alguns dos casos) se infiltra no território de outra gangue. Um garoto de 10 anos do bairro do Arruda explicou que, na sua vizinhança, um adolescente tinha preparado uma música e invadiu o território inimigo, fazendo um desafio através por meio da música:

*Eu tive coragem de entrar na sua favela
quero ver você entrar na minha
Então vem pra Santo Amaro
Pra nunca mais voltar (CineFavela, 2007)*

Enquanto o cantor está no território vizinho, o inimigo, seu rival, tem a permissão para matá-lo, muito embora saiba que estará sujeito a uma revanche do outro grupo, o que pode incrementar uma guerra sem fim entre comunidades vizinhas. As regras e relacionamentos entre música e guerra são ritualizados e formalizados e têm se tornado um instrumento com o qual grupos de uma favela se relacionam com seus pares de comunidades vizinhas. Naquele contexto, a guerra entre diferentes gangues parece ser uma forma de organização social: um modo de estruturar relacionamentos, territórios e economia. A gangue se assume enquanto um modo formal de organização.

A violência enquanto um modo de relação social já foi apontada por outros antropólogos brasileiros (Fausto, 2001), que têm mostrado que o canibalismo amazônico pode ser melhor entendido como um meio de desenvolver relacionamentos e interdependências com o inimigo, com o qual não se pode “conversar” amigavelmente.

Guerras de gangues contemporâneas estão muito ligadas ao controle territorial e a poderes econômicos, mudando as dinâmicas desses conflitos, mas parecem descender de uma longa tradição de conflito ritualizado enquanto uma forma social de relacionamento. O maracatu rural, agora considerado parte da cultura popular e um ritual festivo no período de carnaval, teve sua época de performance ritual que, entre outros aspectos, expunha e ritualizava a violência entre grupos distintos. Numa visita que fiz à cidade pernambucana de Nazaré da Mata, um dos mestres de maracatu de baque solto – o maracatu rural –, revelou que essa era uma das principais características daquele tipo de maracatu. *Era uma batalha só*, ele me disse, detalhando como a lança era usada nos encontros nas ruas de dois diferentes maracatus. A música “Sobra do Cruzeiro”, cantada por Maciel Salu, filho do Mestre de Maracatu e rabequeiro Mestre Salustiano, mostra a presença do duelo no cortejo do Maracatu: “Na sombra do cruzeiro, aonde os maracatus se encontravam, no terreiro das brigas, aonde as bandeiras cruzavam”.

Outro exemplo de como a ideia de batalha está presente na arte recifense é o caso dos repentistas e emboleiros. Com uma estrutura marcada pela rima, numa competição estética, os emboleiros (normalmente dois) precisam vencer a rima um do outro. As histórias da capoeira, do coco, do maracatu, do maculelê, do afoxé, do samba de roda, do frevo, do caboclinho, da cantoria nordestina com suas emboladas e repentis, fazem parte de uma tradição artístico-cultural, em alguns casos, marcada por movimentos de resistência social, mas especialmente pela necessidade de expressão e dos rituais de agregação: todas elas mostram aspectos agonísticos e desafiadores presentes na arte e cultura recifense. Tais manifestações, se não têm seu nascimento nos bairros estudados, fazem parte da cotidianidade de seus habitantes, mantendo-se em alguns casos por mais de um século.

Entendendo claramente a função dos rituais em suas comunidades, ao mesmo tempo em que um número de crianças, adolescentes e jovens usam a música para desafiar os inimigos para a morte, uma parte do grupo que pesquisei em Recife, artistas que praticam suas artes nas ruas, empregam a socialidade estética de outro modo:

- 1.usando a metáfora e o enquadramento (*frame*) da guerra para descrever e estruturar suas performances, especialmente na batalha do break, em que cada grupo de break dancing rival ou vizinho, “luta” contra outro, competindo na dança;
- 2.usando suas habilidades corporais em arte (usando os passos tradicionais do frevo, maracatu, samba de roda, funk, e do break dancing) para transformar a si mesmos e ensinar o mundo sobre o que é a vida na favela e das pessoas que lá vivem, mudando a interpretação da mídia sobre a periferia urbana. Usam seus próprios corpos e suas habilidades para fazer uma espécie de mídia corporal;
- 3.usando a mídia digital para mostrar sua arte em outros meios, e para criar uma imagem sobre si mesmos diferenciada daquela que circula na mídia local;
- 4.usando esses meios como arte da resistência frente a uma imagem generalizada de que na favela “só tem bandido”.

Frente ao constante recrutamento por parte das gangues, esses adolescentes e crianças escolheram a arte – danças tradicionais do Nordeste, percussão, capoeira, e break dancing e o rap – como um modo de resistir a entrar na economia e na semiótica do crime. Eles mudam a definição do senso comum da favela como um lugar de constante violência anárquica, mostrando-a como um lugar onde há arte, criatividade e alegria.

Performances são meios eficazes de estabelecer contatos, fazer circular bens (dons e

contra-dons), ao mesmo tempo em que possibilitam que dançarinos moldem o corpo e aprendam novos domínios musicais e corporais. A postura e os movimentos de um dançarino de capoeira e/ou de break dancing o distinguem daquele que dança afoxé, o que, por sua vez, o distingue dos movimentos ritualizados de ombros, mãos e cabeça de um gângster. O diálogo político na tradição racionalista é percebido mais na sua forma verbal: podemos ver que a socialidade estética passa especialmente pelo corpo.

Vídeo nas Favelas: a estética da “nossa favela”

Durante o período da pesquisa de campo (mais de um ano em distintos momentos distribuídos ao longo de mais de três anos), em parceria com Kurt Shaw (ONG Shine a Light) e a ONG Recifense Pé no Chão, (e cujas atividades algumas dessas crianças participavam), treinamos um grupo de realizadores de vídeo, com três meses de oficinas de mídia digital. Crianças e adolescentes entre sete a 14 anos de idade aprenderam a filmar, a montar roteiro, a interpretar e tiveram algumas noções de edição, sendo que hoje alguns deles são editores exímios. No meu caso, a ideia era construir uma narrativa do campo, documentar performances, mas também oferecer ao grupo um aprendizado no campo audiovisual, capacitando-os a apresentarem a si mesmos com aquela ferramenta.

Durante as oficinas, as crianças apropriaram-se da câmera para construir narrativas sobre si. Uma das garotas (dez anos) do Grupo CineFavela afirmou que, por meio da câmera, “podemos mostrar para os que não são daqui do Arruda como é nossa comunidade e como vivemos aqui. Podemos mostrar que aqui não tem somente violência; tem também um monte de coisas legais”. Mesmo quando propus ao grupo fazermos um filme de ficção, perseguiram a estética da “nossa periferia”. O filme “Alto do Céu” (ficção, 35 min, Recife, 2007) teve seu roteiro construído a partir da junção de narrativas de eventos vivenciados pelos participantes do grupo. Buscando positivar essa estética e o termo favela, o grupo de realizadores nomeou o coletivo de “Grupo de Arte Filmagem CineFavela”. A câmera também servia como meio de projetar seus próprios desejos sobre como a comunidade poderia ser, de criar uma narrativa mais realista sobre onde vivem, mostrando tanto os problemas como as oportunidades da favela. A produção videográfica se tornou um meio de o grupo pensar a comunidade onde vivem e apresentarem opiniões e pontos de vista dos seus moradores que fossem menos discriminatórios que os que costumam ser destacados por programas televisivos e os jornais locais costumam fazê-lo.

Seguindo a lógica da antropologia compartilhada, um dos momentos cruciais para a reflexão foram as apresentações dos filmes produzidos à comunidade, realizando uma “contra dádiva audiovisual”. Como no projeto de Vídeo nas Aldeias, o objetivo era provocar o encontro deles mesmos com sua imagem e tornar o vídeo um instrumento de expressão, refletindo a sua visão sobre si mesmos e sobre o mundo. Produzido de forma compartilhada, conforme propõe Jean Rouch (1979), a proposta do filme, segundo eles mesmos, era *mostrar pros outros como é a nossa comunidade, como a gente vive aqui*. O filme parecia, para eles, um instrumento, uma forma de expressar-se na favela, uma forma de dizer o que queriam sobre si para os seus e para os seus outros. Sendo os filmes produzidos também pelas crianças e adolescentes que eram alvo direto de minha pesquisa, de objetos de imagens a serem arquivadas, como criticou Carelli (2008), passam a ser sujeitos do discurso audiovisual. Segundo Bentes (2008, p. 0, p. 5), “ao descolar a câmera da mão dos antropólogos e cineastas profissionais e formar realizadores indígenas, a

primeira questão que podemos sublinhar é a do deslocamento de poder e uma reflexão decisiva sobre a produção do saber”.

Formado em 2007, o grupo CineFavela, depois de um longo tempo paralisado, voltou a produzir em 2012, e mais uma vez o tema foi retratar a vida das comunidades de periferia, seus medos, seus empenhos, seus sonhos. O que pareceu interessante a eles em termos de ampliar a filmagem de suas próprias performances e a possível reflexividade vinda delas, era a possibilidade de produzirem uma outra narrativa videográfica sobre si mesmos, já que a imagem veiculada dos moradores da favela é extremamente negativa e rejeitada por eles. Se fazia necessário construir outra narrativa possível sobre si mesmos que incluísse problemas e aspectos positivos de viver na periferia. Era necessário criar um discurso por eles mesmos, que fosse, em primeiro lugar, um discurso para eles e seus parentes, amigos, vizinhos e, em segundo lugar, um discurso para os outros que (como eles costumam se referir a não moradores da periferia) *vêm de fora*. Não é apenas que essas crianças quisessem formalizar outra imagem delas próprias, mas queriam igualmente destituir-se da imagem que a mídia oficial veicula sobre bairros de periferia e seus moradores.

“Cidade de Rima”: pensando a favela por meio da música

Considerando o modo que como a mídia apresenta a favela, trabalhamos com o grupo de Arte Filmagem CineFavela e um grupo de jovens rappers (entre 10 e 19 anos) para criar o CD “Ato Periférico” e o DVD “Cidade de Rima”. A proposta vinda desses era abordar o tema da violência da polícia, da mídia e das gangues nas favelas, recorrentes na periferia, e propor uma outra abordagem da favela.

Um breakdancer e rapper de 14 anos, conhecido artisticamente como MC Okado, compôs e gravou a música “Morar na favela não é fácil”, um rap que se tornou um “hino” no seu bairro, Arruda, e nas vizinhanças. Na música, ele lista as dificuldades de viver na favela, a impossibilidade de arranjar trabalho, da presença do tráfico e dos problemas acarretados por isso, etc.

Na terceira estrofe do seu rap, Okado condena uma famosa personalidade da televisão de Recife, cujo show sensacionaliza a violência da favela. Citando uma espécie de lema do programa, faz sua crítica:

*“Morar na favela, mas que terror!”
A maioria das mortes passa tudo em Cardinô
O grande formador da desgraça de Pernambuco,
exibe com orgulho o fim de vários malucos.
Se alimenta de pá-pá-pá e vários defuntos,
Sem talento, sem propostas, sem bom-senso e sem assunto. (MC Okado, Ato Periférico, 2007)*

O programa de TV ““Cardinô””, apresentado todos os dias na hora do almoço, mostra a favela em termos espaciais, como um campo de batalha banhado de sangue. Okado, em contraste, reconhece que a favela não é tanto um lugar em si, mas redes de relações com pessoas de fora e de dentro da comunidade. Gangues, crime, e violência são resultado dessas redes, e não são a essência da favela. Numa conversa com Okado, enquanto ele escrevia o rap que faz parte do CD “Ato Periférico”, dizia que vê o hip-hop

como um novo modo para organizar essas redes na favela e para criar um novo enquadramento por meio do qual a sociedade, de modo geral, pode ver as pessoas das periferias urbanas de Recife. Por outro lado tem a clareza das dificuldades de morar em regiões discriminadas e sem quase nenhuma atenção do poder público.:

*Morar na favela não é fácil.
Quem mora em Santo Amaro, deve estar ligado. Aí...
Morar na favela não é fácil.
Quem mora no Arruda, deve estar ligado.*

Caminhando pela favela anos depois do lançamento do CD “Ato Periférico”, do qual a música de Okado faz parte, era possível ouvir crianças do Arruda e de Santo Amaro cantando o refrão da música. Primeiro, porque o refrão “pegou”, como eles disseram, e depois porque apresenta aspectos sociais e intelectuais da vida na favela, que não são mencionados pela mídia. Para sobreviver e viver bem na favela, as pessoas precisam entender e construir o social. Longe de ser anárquica, sem lei, como imagina a classe média e alta, a favela se organiza de modo complexo, com relações de parentesco, mobilidade social, moralidades, com uma estética própria, com relações de afeto, de solidariedade. Como Okado insiste, para morar ou para se mover nas relações sociais na favela, “você deve estar ligado”.

A batalha do break

O break dancing tem se tornado uma arte de rua, como a capoeira e o maracatu, por meio da qual as pessoas se mostram a si mesmas para outros moradores da cidade. O conceito de batalha é central para tais artes. Na "batalha do break," como em uma guerra em que se domina seus rivais, os dançarinos desafiam outros dançarinos num combate físico. Entretanto, o critério para vencer a batalha não se baseia na morte do outro; os critérios são performáticos: aquele que se apresenta de modo mais competente como artista (Briggs, 1988), vence a batalha. Os pequenos dançarinos estão muito conscientes da importância do ritual entre eles. De modo abrangente, conforme os próprios garotos explicam, o *break* permite transformar a violência da comunidade numa espécie de violência simbólica em que um dançarino “mata” o outro esteticamente. Ítalo (13 anos) um dos rappers do Grupo “Cidade de Rima”, explica desse modo:

“Faz tempo tinha gangues, um grupo de gangues contra outro grupo, agressivamente brigando. Mais o break veio pra não ter muita violência.. só pra, é... não brigar. Brigar assim, batalhar, tipo, num estilo de dança. Na dança, um grupo contra o outro. Não brigar, assim, bater; só dançando mesmo... demonstrando que sabe! Isso é a “batalha do break”.

Romário (10 anos), amigo e parceiro de break de Ítalo, numa conversa que tivemos explica que é esse aspecto de desafio o que o motiva a gostar do *break*:

“RO - Por que eu gosto de Break? Porque tem movimento, tem estilo, tem mais instiga. Os meninos, quando faz racha, aí fica um instigando o outro; aí eu começo a me inspirar, depois eu começo a fazer movimento. Tem menino que faz mais movimento que eu, aí vou fazendo; aí é massa. O que me instiga mais é os

movimentos, né?, Porque tem gente que faz os movimentos que eu não sei. Aí ganha de mim, aí eu: - 'Porra, o bicho ganhou de mim, véio, o bicho é foda. Dança demais, né?'. Aí, quando já foi no outro dia, eu treino o movimento, rochedo, aí quando chega na outra eu já ganho. Aí quando tiver outro eu já perco, aí vai perdendo e quando tiver outro eu já perco, aí vai perdendo e ganhando, perdendo e ganhando, porque a pessoa tá aqui não é só pra ganhar não, é pra perder também.

R- Ah, é? Mas é chato perder?

RO- É né?!.- Oxi, perdi pra ele, meu irmão...

R- Vai embora pensando o quê?

RO- Pô, perdi pra ele, velho. Oxi. O bicho dança demais. Vou treinar, vou ralar, vou ralar pra ganhar dele a próxima vez.

Romário descreve a batalha como uma troca simbólica, a qual antropólogos entendem ser um tema central para as relações sociais em muitas sociedades. A batalha é, de fato, um tipo de dom (*gift*), em termos maussianos (1974a), no qual o dançarino deve mostrar o que ele sabe, preciosos e secretos passos e movimentos que aprendeu treinando arduamente, os quais muitos deles só querem mostrar aos bons amigos ou em grandes batalhas públicas. Como Mauss observa, (Mauss, [1923], 1974a), o *potlatch* é agonístico e exige que ambos os lados deem o melhor de si, cumprindo com a obrigação de dar e de receber. Embora não desejem mostrar esses passos, na *batalha do break* precisam fazê-lo, ou perderão a batalha e o prestígio. Têm que dar tudo o que sabem para obter o melhor *status*. Assim, os break dancers “gastam” tudo o que aprenderam durante o intervalo entre uma batalha e outra, aprendizado que lhes custa dias de treino árduo.

Embora a batalha possa gerar desconforto e novos inimigos, força o dançarino a prestar atenção no outro e nos seus movimentos, pois, somente sabendo do que o outro é capaz em termos de performance, poderá investir no treino, para superar o “inimigo”. A batalha é, no sentido descrito, tanto a demonstração de um saber, quando como o motivador do aprendizado do performer, ajudando-o a investir ainda mais para superação da sua capacidade e de suas competências, quanto a própria troca que estimula esse aprendizado e a relação entre os performers. A batalha – uma guerra essencialmente performática – não elimina o inimigo, mas o potencializa para o próximo jogo (seja ele o ético, estético e ou o corporal); investe nele, ensina-o, troca, para, ao superá-lo, superar-se.

Enquanto performam suas músicas, criam e dançam novos passos de dança; enquanto mostram seus filmes, os quais eles mesmos roteirizam, protagonizam como atores e realizadores audiovisuais; desse modo, esses artistas, muitos deles crianças de 7, 8, 9 anos de idade redefinem o modo como são vistos, já que são agora não mais um “menino pobre da favela”, um “carente” (como costumam ser chamados), mas virtuosos capazes de mostrar com elegância e competência a sua arte. Criam por meio desse virtuosismo novas relações entre pessoas, símbolos e coisas, estabelecendo uma economia da troca estética. Misturando música, mídia digital, danças tradicionais e hip-hop, esses jovens artistas têm criado uma nova economia na favela. Alguns deles conquistaram, através por meio do prêmio “Freedom to Create” (ArtVenture) e com o auxílio de um conhecido músico da periferia de Recife, um estúdio musical, onde podem gravar suas próprias músicas. Outros têm sido convidados para shows na Europa, e ainda para participar de festivais de teatro, já que suas habilidades corporais permitem que participem de espetáculos que exigem talento e técnica em diferentes gêneros de dança, o que parece difícil encontrar numa academia de dança formal. Enfrentam-se em batalhas de break dancing por todo o país, e em 2011 e

2012 alguns dos breakdancers citados neste texto fizeram a abertura do Carnaval de Recife, um dos mais importantes eventos artísticos da cidade. Sua arte também tem se tornado um efetivo modo de denunciar a violência da polícia contra pessoas da periferia, bem como de denunciar a estrutura excludente da cidade em que vivem. Suas performances, além de serem comunicativas, expressivas, um ato poético, são também constitutivas. No processo de criação, produzem sua subjetividade enquanto artistas, e a subjetividade de sua audiência em relação a eles.

Os pequenos performers não criam sua arte para apresentarem a si mesmos como um outro exótico, e nem somente para expressarem a si mesmos para seus outros, mas, mais que tudo, para estabelecer relações e conexões com os outros e consigo mesmos. As performances configuram-se como meio de construção de si (*Bildung*). Assim, os espetáculos que produzem são um modo de agir sobre o outro, sobre o mundo, e especialmente sobre si mesmos. A *performance* dos meninos e meninas dançarinos de Recife mostra tanto o que são capazes de produzir, como aquilo que os produz, enquanto sujeitos, nessa mesma relação. Como Mauss (1974b) comenta sobre as técnicas corporais, esses *performers* são ao mesmo tempo produto e produtores de si e de suas *performances*.

As *performances* encontradas em campo parecem ser um jogo (*play*) estético e ético que permite a criação constante de si e da imagem que têm de si mesmos. Elas tanto “expressam o mundo” como “o modelam” (Geertz, 1989, p. 109).

Finalmente

De algum modo, as crianças do Recife que inspiraram este artigo entendem o que Strathern diz sobre socialidade: não concebem a pessoa como uma unidade pronta, mas como uma certa *objetificação das relações* que a constituem – as pessoas se relacionam, e que as relações constituem a vida das pessoas: “As relações são intrínsecas, e não extrínsecas à constituição das pessoas” (Strathern, 1987). Essas crianças entendem outro importante aspecto: a arte em seu meio é também constitutiva, e, por meio da música, da dança e da imagem midiática, as relações podem e devem ser remodeladas. Também nos permitem entender o que Anthony Seeger (2004, p.: xiii) diz sobre uma antropologia musical: “Mais do que estudar a música na cultura, uma antropologia musical estuda a vida social como uma *performance*”. A atividade musical, e no caso, não separada da atividade corporal, seria, conforme o é para Seeger (2004), aspecto fundamental do processo de construção do mundo social e conceitual e não somente um reflexo deste.

Referências bibliográficas

ALVARES, Myriam Martins. “Kitoko Maxakali: a criança indígena e os processos de formação, aprendizado e escolarização”. *Revista Antropológicas*. Pernambuco, v. 15, p. 49-78, 2005.

BENTES, Ivana. “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>>. Acesso em: 24/01/2008.

BLACKING, John. *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BRIGGS, Charles. *Competence in performance*. Pennsylvania: University Pennsylvania Press, 1988.

CARELLI, Vincent. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Devires* v.5, n.2, 2008.

COHN, Clarice. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. São Paulo, Dissertação de mestrado., Universidade de São Paulo, 2000.

EMBERLY, Andrea. “Exploring Children’s Musical Culture in Ethnomusicology”. In: UNESCO Regional Meeting on Arts Education in the European Countries, Canada and the United States of America, Finland, 2003.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2001.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

LEVINE, Robert A. “Ethnographic Studies of Childhood: A Historical Overview”. *American Anthropologist* v. 109 n. 2, p. 247-260, 2007.

LIMA, Maria Luiza C. de; SOUZA, Edinilsa Ramos de; XIMENES, Ricardo; ALBUQUERQUE, Maria de Fátima P.M. de; BITOUN, Jan; BARROS, Maria Dilma de. “A Evolução de homicídios por área geográfica em Pernambuco entre 1980 e 1998.”. *Revista de Saúde Pública*, v.36, n. 4, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. 2a ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MAUSS, Marcel.. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974a.

_____. “As Técnicas Corporais”. In: _____. *Sociologia e Antropologia*, v. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974b.

MINKS, Amanda. *Interculturality in play and performance: Miskitu children's expressive practices on the Caribbean coast of Nicaragua*. Nova York, Tese de doutorado., Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, . NY/EUA: Universidade de Columbia, 2006.

NUNES, Ângela M. *A sociedade das crianças A'uwe Xavante: por uma antropologia da criança*. São Paulo, Dissertação de mestrado, SP: Universidade de São Paulo, 1997.

ROUCH, Jean. “La Caméra et les Hommes”. In: Claudine de France (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, Éditions Mouton, p. 53-71, 1979. (“Cahiers de l’Homme”).

SILVA, Araci Lopes; MACEDO, A. V; NUNES, A. (org.). *Crianças indígenas: ensaios antropológicos*. São Paulo: Global, 2002.

SILVA, Rita de Cácia Oenning da. *Superar no movimento: etnografia de performances de Pirráias em Recife e mais além*. Florianópolis, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

_____. “Reversing the Rite: Music, Dance and Rites of Passage among Street Children and Youth in Recife, Brazil”. *The world of music* v. 48, n. 1, p. 83-97, 2006. (“Music and Childhood: Creativity, Socialization and Representation”).

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Chicago: Illinois Press, 2004.

STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley: University of California Press, 1988.

TASSINARI, Antonella. “Concepções indígenas de infância no Brasil”. *Tellus*, Campo Grande, v. 7, n. 13, p. 11-25, mai-out. 2007.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

WIGGINS, Trevor. “Changing Sound Ecologies: Children in Northern Ghana”. In: Society for Ethnomusicology (SEM) – 55^o Annual Meeting (conferência). Los Angeles, 2010.

CDs e DVDs

Ato Periférico. CD. Shinealight. Recife, 2006.

CineFavela. DVD. Shinealight. Recife, 2007.

Construindo territórios, rimando violências: das narrativas musicais num contexto urbano do sul do Brasil

Luana Zambiazzi dos Santos

Resumo

Prefácios MCs e Pacificadores RS, grupos de rap formados por moradores e ex-moradores da Vila Cohab que frequentemente compartilham estúdios e palcos, formando o grupo Mesclã, recorrentemente mencionam espaços e criam sonoridades em suas rimas como demarcadores de pertencimentos e identidades. Assim, se narram como “os guri da Feitoria”, acentuando o bairro do qual fazem parte, “extremo leste, parte do planeta que a burguesia esquece”, na cidade de São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre(RS). Suas demarcações vão, entretanto, além da dimensão da experiência vivida nesse lugar, ampliando-se em narrativas que incorporam diversas figurações sobre “formas de viver” nas camadas populares brasileiras. Ao mesmo tempo, bases sampleadas e letras de suas rimas reúnem flashes de cenas, posicionamentos críticos e alusões de “como dar um jeito” num contexto de adversidades. Instigada por tais práticas musicais, tento neste artigo refletir sobre o lugar da violência na construção de territórios por meio de narrativas musicais nesse contexto urbano do sul do Brasil, partindo de um exercício interpretativo de alguns raps do Mesclã. Aceitando o desafio de dar continuidade às propostas de etnomusicologias mais contemporâneas, tento evitar o paradigma da causalidade e tramar conexões entre música e violência como mais do que uma (con)sequência previsível em espaços populares estigmatizados nos jogos assimétricos de poder. A partir de experiências etnográficas entre moradores e moradoras da Vila Cohab, narrativas se constituem na multiplicidade e intensidade sonora, enquanto omissões, constrangimentos e revolta contra invisibilidades se manifestam não apenas como respostas, mas como formas de vivenciar o que poderia ser considerado, enquanto ferramenta conceitual, violência. O exercício interpretativo aqui proposto pode ser entendido como camada “intermediária” e fundamental da construção etnográfica, moldada de acordo com meus percursos etnográficos e reflexivos. Nesse exercício, tentarei mostrar como as rimas do Mesclã podem ser entendidas como *refrãos* frente às dinâmicas sociais do contexto urbano e popular, seja como forma de lidar com as memórias da violência ou para se preparar para novos territórios. Por fim, tento sinalizar linhas de força nas construções narrativas musicais desses moradores e moradoras – em que entendimentos de violência num sentido menos explícito tornam-se demandas etnográficas.

Palavras-chave: contexto urbano, narrativas musicais, violências.

Building territories, rhyming violence: about musical narratives in an urban context of southern Brazil

Abstract

Prefácios MCs and Pacificadores RS, crews formed by residents and ex-residents of Vila Cohab who usually share stages and studios, then called Mesclã, often mention spaces and create sonorities through their rhymes as identities and belonging marks. On this way, the group narrate themselves as the “guri da Feitoria” (guys from Feitoria), emphasizing the neighborhood from where come from, in a town called São Leopoldo, metropolitan region of the capital Porto Alegre (RS). However, the group demarcations go beyond physical experiences, incorporating several ways of life in Brazilian popular settings. At the same time, sampled instrumental bases and lyrics in their rhymes comprehend flashes of scenes, critical positions and suggestions on how to overcome difficult situations. Inspired for such musical practices, in this article I try to

reflect upon the place of violence in the construction of territories through musical narratives from that urban context in Southern Brazil, since an interpretative exercise which takes some raps as object of analysis. Taking as challenge the continuity of contemporary ethnomusicological trends, I try to avoid the causality paradigm and connect music and violence as more than a predictable (con)sequence in urban popular spaces, stigmatized through power asymmetries. From ethnographic experiences among Vila Cohab's residents, narratives are constructed in sonic multiplicity and intensity, whereas invisibilities, constraints and revolt feelings are manifested not only as responses but as ways of experience what could be consider, as a conceptual skill, violence. Through interpreting some rhymes of my interlocutors as an intermediate layer of the ethnographic work, I will try to show how their songs become refrains faced to those urban and popular social dynamics – be it a way of handle with memories of violence or to be prepared to new territories. Finally, I try to signalize how understandings of violence in a less explicit sense are necessary in the task of drawing force lines upon musical narrative constructions created by my interlocutors.

Keywords: urban setting, musical narratives, violence.

Introdução¹

/: Revira, volta, volta a ira
 Prefácios MC, Pacifi, os guri da Feitoria
 As abelhas assassinas,
 na frucção do som, no atelier da rima :/ ²

Prefácios MC e Pacificadores RS (“Pacifi”), grupos de rap formados por moradores e ex-moradores da Vila Cohab que frequentemente compartilham estúdios e palcos, formando o grupo Mesclã, recorrentemente mencionam espaços e criam sonoridades em suas rimas como demarcadores de pertencimentos e identidades. Assim, se narram como “os guri da Feitoria”, acentuando o bairro do qual fazem parte, “extremo leste, parte do planeta que a burguesia esquece”, na cidade de São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre (RS). Suas demarcações vão, entretanto, além da dimensão da experiência vivida nesse lugar – favelas, cortiços e guetos são exemplos de espaços acionados que transcendem suas vivências situadas, ampliando-se em narrativas

1 Este artigo foi elaborado em abril de 2014 e revisto em maio de 2016. No contexto de sua escrita, eu estava finalizando o “estágio sanduíche” de meu doutoramento em Etnomusicologia no Department of Media, Music, Communication and Cultural Studies da Macquarie University (Sydney/Austrália), possibilitado pela interlocução entre o prof. dr. Denis Crowdy, meu tutor do período sanduíche, e o Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), por meio de sua coordenadora e minha orientadora, profa. dra. Maria Elizabeth Lucas. Durante o estágio, participei intensamente do grupo de leituras sobre a filosofia deleuziana no contexto artístico, coordenado pelo prof. dr. John Scannell. As discussões e reflexões advindas daquele grupo tiveram impacto contundente na redação deste trabalho. Após o estágio, pude continuar o trabalho de campo e avançar em termos reflexivos. Nesse sentido, alerta para as limitações etnográficas e interpretativas apresentadas neste artigo – apesar de revisto, optei por manter praticamente o mesmo texto, respeitando a temporalidade da construção reflexiva e maturidade intelectual do estudo no momento de sua redação. Agradeço imensamente aos professores dr. Denis Crowdy e John Scannell pela acolhida e motivação para reflexões em torno de meu trabalho de campo; à Capes, por ter concedido a bolsa de estudos no exterior; à professora dra. Maria Elizabeth Lucas, por ter orientado o estudo até a sua conclusão, propiciando a tese de doutorado defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

² *Revira*, Mesclã, 2012 ((audio01; <https://soundcloud.com/jesse-magalhaes/revira-mescl-feitoria?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

que incorporam diversas figurações sobre “formas de viver” nas camadas populares brasileiras. Ao mesmo tempo, bases sampleadas e letras de suas rimas reúnem flashes de cenas, posicionamentos críticos e alusões de “como dar um jeito” num contexto de adversidades.

Instigada por tais práticas musicais, tento neste artigo refletir sobre o lugar da violência na construção de territórios por meio de narrativas musicais nesse contexto urbano do sul do Brasil, partindo de um exercício interpretativo de alguns raps do Mesclã. Aceitando o desafio de dar continuidade às propostas mais recentes das etnomusicologias contemporâneas³, tento evitar o paradigma da causalidade e tramar conexões entre música e violência como mais do que uma (con)sequência previsível em espaços populares estigmatizados nos jogos assimétricos de poder. A partir de experiências etnográficas entre moradores e moradoras da Vila Cohab, narrativas se constituem na multiplicidade e intensidade sonora, enquanto omissões, constrangimentos e revolta a invisibilidades se manifestam não apenas como respostas, mas como formas de vivenciar o que poderia ser considerado, enquanto ferramenta conceitual, violência. O exercício interpretativo aqui proposto pode ser entendido como camada “intermediária”⁴ e fundamental da construção etnográfica, moldada de acordo com meus percursos etnográficos e reflexivos. Nesse exercício, tentarei mostrar como as rimas do Mesclã podem ser entendidas como *refrãos* frente às dinâmicas sociais do contexto urbano e popular, seja como forma de lidar com as memórias da violência ou para se preparar para novos territórios. Por fim, tento sinalizar linhas de força nas construções narrativas musicais desses moradores e moradoras – em que entendimentos de violência num sentido menos explícito tornam-se demandas etnográficas.

Principalmente após o “boom” dos ditos “Sound Studies”, as possibilidades de articulação dos eixos “música” e “violência” têm sido potencializadas, ainda mais considerando a emergente associação da categoria “música” à dimensão sônica. Nesse meandro, uma onda de publicações que discute, em linhas gerais, efeitos, danos, perigos potencialmente conectados à dimensão sonora, encontra solo fértil frente às possíveis linhas de ação de tortura e de guerra (e.g. CUSICK, 2006; CUSICK, 2008a; CUSICK, 2008b). Ao mesmo tempo, discute-se o “lado negro da música popular”, caso de Johnson e Cloonan (2008), na perspectiva da música imposta como forma de violência em situações cotidianas. Na etnomusicologia, principalmente entre a “etnomusicologia aplicada”, a especificidade do trabalho de campo etnográfico tem lançado *insights* importantes numa perspectiva reflexiva que busca compreender violências não como fenômenos à parte, mas intensa e completamente imbricadas a outros aspectos de dinâmicas sociais, principalmente em contextos urbanos. Tal imersão etnográfica convoca o etnomusicólogo ou etnomusicóloga a se posicionar, em seu constante diálogo com a antropologia, enquanto narrador ou narradora⁵.

Considerando isso, neste artigo também construirei, de certa forma, uma narrativa – composta por vozes de colaboradores e colaboradoras de pesquisa, seja por meio de conversas ou músicas. No que se refere ao último caso, a escuta das rimas se

³ Exemplos inspiradores seriam os trabalhos de Araújo (2006), o dossiê de artigos sobre música, violência e experiência cotidiana da *Revista Trans* (OCHOA, 2006) e a seção sobre música e pobreza do *Yearbook for Traditional Music* de 2013 (HARRISON, 2013).

⁴ A proposta de explicitar as camadas interpretativas intermediárias se deve à sugestão do experiente sociólogo Howard Becker (2007), quando aponta que as interpretações intermediárias na pesquisa podem servir como caminho útil para teorizações decorrentes da dialética própria da pesquisa qualitativa.

⁵ Tal perspectiva tem sido amplamente abordada pelas antropólogas urbanas Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (cf. ECKERT; ROCHA, 2005).

propõe como elemento narrativo essencial, transversal neste trabalho, enquanto tento operar numa perspectiva que ressalte a dimensão transformadora da etnografia, constituída pelos percursos em campo e ressonâncias nas suas interpretações e reinterpretações. Parte desses caminhos está conectada a minha tentativa de aproximação às ideias de “refrão” e “território” da filosofia de Deleuze e Guattari (1987). Muito mais como ferramentas interpretativas do que “aplicação” de conceitos, ou mesmo explicação exaustiva dos mesmos, trago refrãos e territórios como elementos narrativos trabalhados por meus interlocutores – tornando-se neste artigo, também parte desta narrativa⁶.

Enfatizando diferenças, demarcando territórios

Embora eu tente refletir em diferentes níveis de escala de cidade⁷, a Vila Cohab, conjunto habitacional situado no bairro Feitoria, se constituiu como o lugar onde conduzi a maior parte de meu trabalho de campo, entre meados de 2011 e início de 2015. Caminhar por suas ruas tornou-se uma imersão sônica densa, constituída pelas sonoridades da escola de samba local (cujos ensaios ocorriam frequentemente entre outubro e fevereiro, como preparação para o carnaval); da fanfarra da escola estadual da Vila (ensino fundamental e médio, ensaios entre março e setembro); das mais de dez casas de religião de matriz africana (entre batuque, umbanda e linha cruzada, sonoras na maioria das noites); e de rappers que habitualmente improvisavam suas rimas nas esquinas ou em suas próprias casas. Nesses e entre tais espaços tentei compreender como moradores e moradoras interpretavam seu lugar por meio da dimensão sônica⁸. Contudo, suas narrativas não se limitavam a esses espaços/cenas musicais e, numa proposta de etnografia de rua (ECKERT; ROCHA, 2003) e da escuta (ERLMANN, 2004), tornou-se fundamental incorporar outras sonoridades, elementos recorrentes nas discursividades de meus interlocutores. Abria-se, então, um leque para bandas informais de pagode (que costumavam ser trilha sonora de celebrações familiares ou festas juvenis), grupos de canto e corais em igrejas católicas e evangélicas, moradores e moradoras escutando música gospel, sertaneja, pagode e funk⁹ nas suas casas. Música

⁶ Com o propósito de não gerar um texto demasiado explicativo, no que se refere aos conceitos, tentarei utilizar as notas de rodapé como auxiliares na elucidação.

⁷ O casal de antropólogos Comaroff e Comaroff (2003) trabalham com a ideia de uma etnografia multidimensional, como avanço em relação à etnografia multisituada proposta pelo antropólogo da “virada pós-moderna” na antropologia George Marcus. Inspirada por tais autores tento articular a dimensão local em perspectiva com outras escalas de cidade, entre seus diversos marcadores sociais, em que o lugar do trabalho de campo possa ser entendido não como à parte do mundo, mas sim em contínua interação com níveis meso e macrossociais.

⁸ Este objetivo foi perseguido na minha tese de doutorado (SANTOS, 2015), defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientada pela profa. dra. Maria Elizabeth Lucas.

⁹ A “divisão” em gêneros musicais aqui acionada atua apenas como ferramenta comunicativa, já que não busco discorrer neste trabalho sobre os gêneros propriamente ditos. Se tivesse tal intento, teria que “borrar” suas fronteiras na tentativa de fazer emergir um diálogo entre narrativas acadêmicas e vindas da música popular e o que percebi no trabalho de campo – em que denominações de gêneros musicais são pouco presentes como discursividades, já que aparentemente são as formas de acesso e performance de tais práticas musicais as mais significativas nas suas escolhas e gostos, algo semelhante ao observado por Turino (2008) em relação às políticas de participação musical – Turino (*Ibidem*) mapeia quatro campos de performance musical: performance participatória e de apresentação pública, gravação de alta fidelidade e de composição em estúdio. De certa forma, entendendo a própria escuta como performativa, todos os

sertaneja, pagode, funk e rap também formavam repertório compartilhado por jovens rapazes enquanto “desfilavam” (em) seus carros a portar potentes equipamentos de som.

O conjunto habitacional construído em meados dos anos 1980, com casas e apartamentos de preço baixo, atraentes para compra¹⁰, agregou moradores de bairros populares da capital¹¹, da região e de outras regiões do estado e do Sul do Brasil. Não seria equivocado afirmar que boa parte de sua multiplicidade sonora se relaciona intensamente com a diversidade de trajetórias de seus residentes¹².

É bem verdade que tensões e conflitos eventualmente têm parte nas políticas dos sons desse microcosmo, mas, talvez, para um olhar e escuta despreocupados, possa parecer um ambiente “espontâneo e animado”. Aliás, entre conversas com seus habitantes, essa ideia costumava ser até mesmo reforçada, porque frequentemente as narrativas a respeito desse lugar são acionadas em forma de comparação com o passado. Assim, comumente ouvi que “antes, era pior”, discursividade geralmente articulada com imagens sonoras e visuais de violência, desde tiroteios ouvidos à noite até corpos sendo encontrados nas calçadas pela manhã. “Agora, é bem melhor”, dizem meus interlocutores. E o mais novo “acréscimo” à dimensão sonora local, com os rapazes reproduzindo músicas em alto volume e com diversas proposições¹³ em seus automóveis, parece ser mais um sinal de “tempos melhores”, dos últimos três ou quatro anos antes do trabalho de campo, já que tais personagens circulavam com aparente autonomia pelas ruas, sem serem deparados com situações “tão perigosas”¹⁴, seguindo as interpretações de meus interlocutores.

Se, de um lado, essas vozes contavam sobre um momento melhor, mais recente, de outro, meus interlocutores rappers, por meio de suas músicas, sugeriam outras realidades, figurações sociais, para além daquelas chegadas a mim através de conversas e entrevistas. Até certo momento, costumava entender essas motivações como agenciamentos desses rappers, com intuito de ampliar seus espaços de atuação, de performance musical, em nível municipal, regional e estadual, atentos para um movimento relativamente recente que situava o conceito de cultura e diversidade cultural numa perspectiva neocapitalista, como recurso, seguindo George Yudice

campos estavam presentes no cotidiano de moradores e moradoras da Vila Cohab, desde a música ritual até a composição de bases instrumentais para rimas em estúdios.

¹⁰ Contudo, chamo a atenção para o fato de que, poucos anos após a construção do conjunto habitacional, Panizzi (1989) reporta a prática de “ocupação irregular” de imóveis especificamente nesse lugar.

¹¹ Várias famílias da Vila são oriundas do bairro Restinga, de Porto Alegre, ocupado a partir do deslocamento de famílias de baixa renda, em sua maioria negras, de regiões mais centrais da capital em meados das décadas de 1960 e 1970. Atualmente a Restinga é o bairro de maior população negra da cidade, conforme os resultados do Censo 2010.

¹² Estima-se que sua população seja de aproximadamente 20.000 habitantes.

¹³ Durante o trabalho de campo, era notável a dinamicidade envolvida na prática desses jovens: rancos, acelerações e buzinas de seus automóveis constituíam elementos performativos em suas redes de sociabilidade, tendo diferentes significados e articulando marcas estéticas e indicadores sociais (gênero, renda, faixa etária etc.), assim como acontecia com a música amplificada em seus carros – intensamente relacionada e continuamente transformadora das formas de viver o bairro, seja em deslocamento ou nas esquinas, frentes de casas, festas de amigos e amigas etc. Sobre esse assunto, cf. LaBelle (2010) e Sharp (2013).

¹⁴ Saliente, contudo, as divergências entre moradores e moradoras quanto à “recepção” dos jovens que compartilhavam dessas práticas sociais durante a temporalidade do trabalho de campo. Para alguns, era motivo de preocupação, porque esses pareciam “não ser daqui”, potencialmente oferecendo perigo aos moradores, conforme suas interpretações. Outra perspectiva notada em campo era a que entendia a prática desses jovens nas ruas como perigosa para os próprios, uma vez que exibiam um bem almejado por muitos e eventualmente se tornavam alvos de roubos “encomendados”.

(2006). Dessa forma, rimar sobre distintos sotaques, expressões regionais e identidades sonoras comumente representadas como gaúchas para meus interlocutores, parecia se tornar uma forma de acesso a diferentes realidades, novos territórios. Assim poderia ser interpretada a música *Bãh* (a seguir, refrão e primeira estrofe) [././././././././Documents and Settings/Luana/Meus documentos/Downloads/192-219-1-PB.pdf](https://www.dropbox.com/s/192-219-1-PB.pdf?dl=1):

/: Bãh, guerreiro curte rap até amanhã de manhã
 No frio eu me aconchego no meu poncho de lã
 E o mate é amargo com aroma de hortelã, ahã, ahã, bãh:/

Coopera, impera, colmeia vinga
 Frucção, fartura, ternura, que os frutos amadureçam
 Para todos aqueles de alma pura
 Na colheita da paz quero fartura, ternura
 No livro de Deus eu respeitei as escritura
 Protestar por aqui acaba em tortura
 Apanha na cara dura
 No centrão, na rua, do que vale o distintivo perante a sepultura
 O que vale é o incentivo pro guri que vive na rua
 Se a vida é dura, na luta, vamo não desista, persista
 Pois sei que o rap treme o chão, balança a pista, unifica¹⁵.

A “marca” do refrão, que dá título à música, é acionada em relação à outra, “bah”, expressão frequentemente associada à perplexidade, surpresa, embora seu uso polissêmico seja recorrente também em outros contextos. Como conta Curumi, MC no grupo Pacificadores RS:

Curumi: Por que do nome “Bãh? É que a gente notou que de Sapucaia [cidade vizinha, da região metropolitana] pra cá o pessoal fala “bãh”, uma expressão de espanto: “Bã, olha lá, mataram o cara”; “Bãh, tu viu o acidente que aconteceu?”. E lá [em Porto Alegre] eles falam “bah” [aberto], na capital eles falam “bah”, né? “Bah, bah, rapaz” [imita sotaque porto-alegrense].
 Autora: E a gente fala bãi...
 Curumi: É, “bãi, tu viu os guri”?¹⁶

Principalmente no refrão, imagens que evocam representações de regionalismos sulistas na letra (o frio, o poncho de lã, o mate) articulam-se em uma narrativa territorializada, que chama a atenção para um lugar específico – um lugar bem específico do Sul, “onde se fala ‘bãh’, em vez de ‘bah’”. Tais ferramentas que constituem suas identidades narrativas (RICOEUR, 1991) interagem, reforçam e são reforçadas com e por meio da base instrumental, cujo motivo principal é dialogado com o acordeom, presente no refrão. O diálogo entre a base instrumental e o acordeom é acionado como remissão à discursividade presente em alguns imaginários de música regionalista gaúcha que atribuem ao acordeom certa sonoridade “característica”, o que constituiria, de acordo com Curumi, “uma rima bem típica daqui do Sul, e isso levou nós longe, longe mesmo”¹⁷.

¹⁵ *Bãh*, Mesclã, 2008 (audio02: <https://soundcloud.com/natan-mc/b-h>).

¹⁶ Entrevista com Curumi, 21-02-2012.

¹⁷ Entrevista com Curumi, 21-02-2012.

Nas estrofes, outras temáticas são exploradas. No caso da primeira, a narrativa dialoga com suas expectativas de público, dentro de províncias de significado em regiões morais cristãs (alma pura, paz, fartura, ternura, livro de Deus/escritura)¹⁸, e em seguida aciona imagens de violência urbana¹⁹ (tortura, apanhar, sepultura²⁰), finalizando com a ideia de que o rap “unifica”. Mesmo trabalhando com outros temas, o motivo musical presente na introdução e refrão permanece em diferentes oitavas e sem o “diálogo” com o acordeom. A retomada do refrão, então, dá consistência às identidades ressaltadas, na densidade dos elementos da letra anteriormente mencionados e do arranjo que incorpora o acordeom.

Embora inclinados a essa demarcação presente em suas narrativas, é importante atentar ao fato de que outras composições dos rappers justamente transcendem a especificidade local e incorporam imagens de habitações populares de outros lugares. É o caso de “De baixo para cima”, em que alguns elementos locais e regionais novamente aparecem, mas são alinhados a outras figurações sociais (“Agora é os favelado, os coabeiro com os plebeu”, cf. última estrofe e refrão da música, com letra transcrita a seguir²¹):

Favela ferve, é brasa quente e incendeia
 De baixo pra cima, os gaúcho louco na peleia
 Lua cheia clareia escuridão
 De baixo pra cima, o alicerce é a independência com os irmão
 Eu sempre quis lutar pelo que é certo, pelo justo e ser feliz
 Não é não, PX?
 Já tô cansado desse sobe e desce
 Mas um desceu, aí fodeu
 Agora é os favelado, os coabeiro com os plebeu
 Tu e eu, tio, na mão, na função com os irmão, né, Tonhão?
 Então, erga suas mão, revolução dos Pampas
 Gaúcho louco na peleia, segue firme, não se espanta aí
 Qualquer protesto tem que ter rap no meio, sim
 É quente, o corre de quem vive nela
 O som que é criado, chão batido da favela
 De jeito nenhum, nós se entreguemo na corrida

¹⁸ Aqui me refiro às províncias de significado tais como conceituadas por Alfred Schutz e a ideia de regiões morais desenvolvida pela primeira Escola de Chicago em estudos urbanos, principalmente Robert Park. Apesar de antigos e, muitas vezes, considerados ultrapassados, penso que nesse caso tais conceitos podem ser ferramentas frutíferas no exercício de interpretação. Chamo à atenção de que tais interpretações se constituem na dialética da etnografia, não apenas como uma reflexão minha sobre a música, mas como resultado de discussão entre os próprios colaboradores. Como diz Curumi, em situação de entrevista, em que eu estava sendo apresentada à música *Bãh*: “[*Bãh*] fala só das nossas culturas, né? Não só crime. Às vezes o cara escuta um rap, o pessoal que nunca escutou o rap, ele tem uma visão, [...] e nós viemos com outra proposta. Tipo o cara aquele que nunca escutou, de repente um é evangélico, nunca escutou o rap, ele vai dizer: ‘Bah, o *Bãh* é legal, né?’” (Entrevista com Curumi, 27-02-2012).

¹⁹ Por questões de espaço, não adentro neste artigo uma discussão sobre as marcas e tensões entre o que poderia ser considerado “rap consciente” e “rap de crítica social” presentes nos raps do grupo. Essa discussão emerge na minha tese de doutorado (SANTOS, 2015), quando interpretando esses posicionamentos discursivos também dentro da esfera etnográfica, ponderando entre o aparente paradoxo “conformismo x crítica social/resistência”.

²⁰ No caso do trecho “do que vale o distintivo perante a sepultura?”, remete-se a ações violentas de policiais em relação à população, uma percepção por parte de meus interlocutores de que, no jogo assimétrico de poder, a “farda” valeria mais do que a vida dos cidadãos.

²¹ A letra transcrita a seguir corresponde ao trecho que vai de 3’43” a 4’58” da faixa de áudio.

Independente, a milhão, pacifiquemo
 Tô no extremo, sim
 Pois tudo que eu sinto, tio, eu passo pro papel
 São vários rabiscados, submundo de São Léo, Léo, Léo, o crime tá cruel
 E a favela tá fervendo

De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, vejo a favela ferver
De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, a favela ferver
De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, a favela ferver
De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, vejo a favela se erguer²²

No caso dessa rima, o jogo de espacialidades de caráter territorial alinha suas ideias sobre favela à sua própria cidade (São Léo, forma reduzida de São Leopoldo), na especificidade de seu “submundo”, onde o crime estaria cruel. Diferentemente da música *Bãh*, a ambiência da base instrumental se propõe tensa e encaminha para um refrão em que a performance vocal é sonoramente alterada. Conforme as proposições estéticas de meus interlocutores, essa rima era considerada “séria” – em uma rima desse tipo, não se é permitido rir na gravação das partes vocais, ainda mais considerando o registro grave arranjado para o refrão.

Um aparente paradoxo então se instaura. Se o “agora” de meus interlocutores, moradores e moradoras da Cohab, na temporalidade do trabalho de campo, estava melhor, porque outros interlocutores rimariam sobre crime, uma favela “que ferve” e por meio de uma ambiência tensa? Curumi, um dos compositores da rima acima, parece intensificar ainda mais o paradoxo:

Bah, meu, e é isso aí, e é isso aí que todo o mundo quer ouvir, mas ninguém pensou em escrever, tá ligado? Eu posso falar: “Ah, vou fazer um rap de tiro, na favela”. Eu não moro na favela, moro na Feitoria em São Leopoldo e eu não vejo favela²³.

Como mencionei anteriormente, uma possibilidade que até certo tempo explorei entendia esses elementos narrativos musicais nas rimas de meus interlocutores como performances²⁴ de agenciamentos, situando suas ideias sobre violência, assimetrias de poder e resistência como tentativas de posicionar a si mesmos em diferentes realidades – uma delas poderia contar com certa estética “usual” do hip hop, como forma de engajamento numa comunidade de sentidos. Falar de favela poderia, nessa perspectiva, ser como uma estratégia para compartilhar um repertório semântico ou, de forma alternativa ou adicional, marca estética de uma memória coletiva do rap, principalmente, no Brasil.

Contudo, sem deixar de lado esse agenciamento por meio das construções das rimas e bases instrumentais, o trabalho de campo me mostrava constantemente que

²² *De baixo para cima*, Mesclã, 2008 (audio03: <https://soundcloud.com/natan-mc/de-baixo-pra-cima?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

²³ Entrevista com Curumi, 21-02-2012.

²⁴ Incluindo a prática musical em apresentações e na ação coletiva dos rappers na construção das bases instrumentais e rimas.

havia mais afetos e territórios envolvidos na dimensão sônica da Cohab. Era preciso transcender a literalidade ou a busca por significados. Ou, resistir à representação.

Estigma e imagens vibrantes

Se moradores e moradoras da *Vila* atribuíam ao passado uma representação mais negativa às formas de viver no bairro, ao momento em que estive presente via trabalho de campo, atribuíam certo estigma, com o qual lidavam no cotidiano de suas vidas, como conto no trecho de diário de campo abaixo, referente a um dia de ensaio da fanfarra da escola que acompanhei:

Eram quase três horas da tarde, o ensaio iniciaria logo, quando Elizandra, uma jovem de 15 anos que toca bumbo na banda me perguntou:
 Elizandra: Por que tu tá estudando a música daqui da *Vila*?
 Autora: Por quê? Onde tu acha que eu deveria pesquisar?
 E: Ah, sei lá, eu acho que tu tinha que ir é pro centro.
 A: Mas por que lá e não aqui?
 E: Eu não sei, lá é mais chique. Porque toda vez que eu conto às pessoas que eu sou da Feitoria elas me olham de um jeito diferente, ainda mais quando confesso que eu sou da Cohab. Isso que eu nunca conto que moro nos bloco²⁵. Daí seria bem pior²⁶.

O curto diálogo com minha interlocutora propiciou novas questões – durante meses segui intrigada por seu constrangimento em falar sobre o território onde havia crescido. De alguma maneira, o estigma atingia a forma como ela entendia mesmo a música ali experienciada. Concomitantemente, fui me dando conta de que o constrangimento não era exclusivo a ela – mais de uma vez, iniciando conversas com moradores e moradoras sobre as sonoridades da Vila, saí de lá pensando nas temporalidades então evocadas, por meio das histórias de dias violentos do passado que repercutiam na “má fama”. Até então, evitara uma discussão mais aprofundada sobre violência na pesquisa e trabalhava o estigma em relação à Vila como mais uma de suas representações, rótulos mantidos por aqueles que não pertenciam ao bairro ou à Vila ou como discursividades utilizadas pelos rappers nas suas estratégias musicais de acesso a outras escalas de visibilidade, além da local – o que também me foi parecendo insuficiente.

Apesar dessa problemática, fui percebendo que entender tais afecções em torno da Cohab desde “escalas de visibilidade” não era algo necessariamente equivocado. Na música *Das Vilas*, o grupo Mesclã traça um mapa de alguns lugares de sua cidade. No refrão, entretanto, ampliam a escala local²⁷:

/: Periferia, favela, já faz parte do mundo
 Becos, vielas, cortiços, subúrbio
 Mas, atenção, praticar o bem, não importa a quem
 Somos filhos de Deus também :/²⁸

²⁵ Na cartografia “moral” da Vila, os “bloco”, conjunto de apartamentos, seria o lugar mais perigoso.

²⁶ Diário de campo, 10-09-2013.

²⁷ Os versos transcritos a seguir correspondem ao trecho que vai de 1’30” a 1’50” da faixa de áudio (audio04: <https://soundcloud.com/jesse-magalhaes/das-vilas?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

²⁸ *Das Vilas*, Mesclã, 2003.

Sobre os dois últimos versos desse refrão, aparentemente seria plausível afirmar que remetem novamente a regiões morais por meio de discursividades que circulam localmente (“praticar o bem, não importa a quem, somos filhos de Deus também”). Por outro lado, no âmbito das figurações sobre formas de viver das camadas populares em contextos urbanos, os dois primeiros versos desse refrão são bastante intensos. Não apenas pela enumeração de algumas das formas de representá-las, mas por a rima contar sobre algumas escalas de interação experienciadas por seus compositores.

Estaria eu dizendo que os compositores de tal música vivenciaram essas realidades? Sim, estaria. Isso porque, apesar de não terem presenciado *fisicamente* experiências em todos os lugares mencionados, certamente presenciaram *simbolicamente* experiências ressonantes com tais lugares – por meio da música, inclusive. Nesse aspecto, reforço o que fora sugerido já há alguns anos pelo antropólogo urbano Ulf Hannerz (2008), ao falar sobre globalização, por meio de um caso nigeriano, numa perspectiva que considera cultura como uma rede de perspectivas (HANNERZ, 2008, p. 115)²⁹:

Londres e Nova Iorque são atualmente parte da cultura nigeriana, senão como experiências situadas, ao menos como imagens vibrantes (p. 109)³⁰.

Intensamente reflexiva, a cultura popular frequentemente nos conta algo sobre como seus produtores, assim como seus consumidores, enxergam a si mesmos e quais direções gostariam que suas vidas tomassem (p. 111)³¹.

Seguindo Ulf Hannerz, poderia reformular que favela, periferia, becos, vielas, cortiços e subúrbios têm feito parte das formas de viver na Cohab. Tal interpretação, no entanto, forçaria a emergência de uma questão: por que rimar sobre essas figurações? Quais são as forças que levam meus interlocutores a compor e performatizar suas músicas no constante diálogo com essas formas de viver?

Violências e *refrãos*

Entender os elementos narrativos acionados pelos rappers do Mesclã como expansão de território, até certo momento, me parecia ser suficiente, mas posicionar o estigma vivenciado por moradores e moradoras me levava a uma reflexão mais crítica – e, possivelmente, menos funcionalista – sobre suas rimas. Tal perspectiva prévia tanto negligenciava o intenso engajamento dos rappers com seu lugar como tendia a tornar suas práticas musicais estáticas. Ora, trata-se de uma mirada bastante equivocada para se articular em termos de *território*, conceito que, em suas várias versões, entre elas a

²⁹ Essa perspectiva é construída para o leitor do capítulo a partir de uma reflexão do autor sobre diferentes termos e, portanto, identidades, construídos por nigerianos para definir aqueles que viveram a maior parte do tempo no país e aqueles que cruzaram fronteiras em nome de uma “educação de qualidade”. Segundo Hannerz, esse seria um exemplo, no contexto de terceiro mundo, das inter-relações culturais centro/periferia e implicações locais na periferia (HANNERZ, 2008, p. 109).

³⁰ “London and New York are by now part of Nigerian culture, if not as situated experiences, then at least as vibrant images”.

³¹ “Intensely reflexive, popular culture often tell us something about how its producers as well as its consumers see themselves, and in what directions they would like their lives to move”.

deleuziana³², justamente acentua a contínua movência como parte essencial de sua constituição³³.

Num giro interpretativo, poder-se-ia afirmar que as culturas de periferia e de favela (em becos, vielas, cortiços e subúrbios) são incorporadas (ou desterritorializadas) nas narrativas musicais do Mesclã não apenas como forma de acesso a diferentes territórios. Elas fazem parte de suas rimas num jogo ressonante entre suas concepções de tais figurações sociais e as experiências vividas em seu próprio lugar. Em outras palavras, são “imagens vibrantes”, como dizia Hannerz, porque oferecem elementos-chave na narração das formas de viver na Cohab. Hipertextuais, podem condensar percepções sobre seu lugar; acioná-las permite narrar seu espaço por meio do compartilhamento de elementos marcantes de cenas populares urbanas. Formas de violência estão imersas nesse compartilhamento.

A música *Não confio* explicita uma das formas de engajamento dos rappers com o seu lugar, desde o seu início, com a narração, sem base instrumental, acentuando o papel de narradores de um território:

São Leopoldo, Feitoria, uma das maior periferia do Vale dos Sinos
 Cujo onde as drogas, a miséria e a violência se proliferam entre os jovens
 E a violência é a consequência de tudo isso.
 E não confio (não confio)...
 Cohab, Zona Leste, na noite escurece
 Nas ruas, o perigo e o medo prevalecem
 É só estresse
 Pilantra não cola, não, desaparece
 Polícia dando mau exemplo, é o que acontece
 E eu vejo isso desde criança, na minha infância
 Várias mortes que eu guardo na lembrança
 E a vizinhança só fala mal da juventude
 Não se preocupa com a circunstância, com os fatos ocorridos
 Que é isso, que é aquilo, vacilou já toma tiro
 E não dá nada, é madrugada
 Em casa a coroa que não dorme, de preocupada
 Esperando o seu filho que não chega
 Êra, tá de virada
 E se tem blitz, acredite, todo mundo tá no pique
 Não dorme, quem tem flagrante esconde
 Não sobra tempo nem pra se explicar
 A violência tá assim em todo lugar, não dá, não dá
 Então como encontrar um bom lugar? Assim não dá
Ra, tá, tá, tá, tiro de lá e de cá,
Tomou tiro, polícia não tem dó de você,
Não confio, rá, tá, tá, tá tiro de lá e de cá,
Tomou tiro, polícia não tem dó de você,

³² O território é [...] um ato que afeta ambientes (meios) e ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização de meios (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 314).

³³ É preciso salientar que, para Deleuze e Guattari, a configuração de território se dá justamente no movimento entre forças de desterritorialização, territorialização e reterritorialização não como etapas evolutivas, mas na sua superposição (DELEUZE; GUATTARI, 1987). Embora seja possível entender as rimas de meus interlocutores na construção de territórios a partir desses três níveis, por ora não me alongarei em classificar seus elementos narrativos sob tal perspectiva. Optei neste artigo por trabalhar com a ideia de constituição de territórios, subentendendo processos nesses três níveis.

Não confio, rá,tá, tá, ta³⁴

Quando os rappers do Mesclã ativam um conjunto de elementos que associam pobreza, crime, perigo e medo a seu lugar, como nessa música, e em outras rimas posicionam “periferia, favela, becos, vielas, cortiços, subúrbios” em relação emparelhada com a Cohab, mostram como a violência é um fio condutor que transcende uma “mera” consequência do que é experienciado no cotidiano. Por meio do trabalho etnográfico, venho entendendo que meus interlocutores compartilham de muitas experiências narradas em suas músicas, imbuindo suas bases e rimas da multiplicidade e densidade de sentidos atribuídos ao som no território “cohabeiro”. Para esses rappers, violência não é “apenas” uma palavra. Faz parte de suas experiências do passado, seja presenciando vizinhos serem mortos, muitos dos quais jovens, perdendo familiares, amigos e conhecidos da Vila em situações relacionadas ao tráfico de drogas. Apesar de não falarem tanto sobre essas experiências, assim como outros moradores e moradoras do bairro, por meio da música podem ordenar suas vivências intensas e, muitas vezes, trágicas. Tal ordenação baseia-se no posicionamento de suas práticas musicais num conjunto de consistências. No caso de *Não confio*, a base instrumental é acrescida de sonoridades de tiros, bombas, de forma complementar às partes vocais. O território, para esses performers, é constituído na inter-relação entre base e rima. Apesar de a rima trazer flashes de suas experiências, as sonoridades da base e colocação das vozes (lembrando o caráter narrativo da parte inicial, por exemplo) são responsáveis pela sua imersão sonora – elementos estrategicamente arranjados.

Em outras palavras, o conjunto de estratégias narrativas musicais perseguidas pelo grupo poderia ser entendido como um *refrão*³⁵, no sentido proposto por Deleuze e Guattari (1987). É formado de consistências, por sua vez atingidas por meio das recorrências (mais precisamente, repetição e diferença) de elementos narrativos evocados não apenas na especificidade de uma música, mas como marca em seu repertório. Acionar tais imaginários torna-se uma ferramenta conceitual, por meio da qual se pode narrar seu espaço de forma que possa ser entendível para um público mais amplo, sim, mas, sobretudo, transformar em música algo que recorrentemente busca-se escamotear.

Entre moradores e moradoras, o presente – neste caso, o presente do contexto etnográfico – era melhor do que o passado. Na temporalidade do trabalho de campo, os residentes apontavam com entusiasmo não verem mais vizinhos ou vizinhas desempregadas, porque cada um “dava um jeito” de ganhar dinheiro, seja em casa (oficinas, minimercados, salões de beleza) ou trabalhando em empresas da cidade ou da região.

A versão de Preto-Fumaça, rapper do grupo Prefácios MCs, contudo, é bastante significativa nesse aspecto. Para ele, se de fato o presente estava melhor do que o passado, isso seria uma “safra”: “Pra mim, é a mesma coisa [passado e presente], são safras, tempos em tempos, parte de uma geração se perde. [...] O pessoal continua

³⁴ *Não confio*, Mesclã, 2003 (audio05: <https://soundcloud.com/natan-mc/n-o-confio?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

³⁵ “Em termos gerais, o refrão é qualquer conjunto de matérias de expressão agregadas, que configuram um território e desenvolvem-se em motivos e paisagens territoriais” (tradução minha) (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 323).

morrendo antes dos 20”³⁶. Nesse jogo temporal, a relação entre violência e música é parte fundamental nos processos de constituição de território:

Como nosso bairro era e é muito violento, a gente acabava passando isso nas nossas letras, uma revolta constante nas letras e, às vezes, é muita dor pelas mortes de amigos. Mas agora as letras novas minhas e do Teilor estão diferentes, as do Dedi e do Curumi [Pacificadores RS] *mantêm a essência, já que eles seguem na Cohab*; as letras minhas e do Teilor [Prefácios MCs] estão falando mais de circunstâncias do [nosso] cotidiano, de como achamos que podemos fazer nossas vidas melhores [grifos meus]³⁷.

Preto-Fumaça e Teilor há poucos anos não moram mais na Cohab, o que parece estar abrindo possibilidades de expandir territórios para lugares ainda não explorados musicalmente. Porém, na perspectiva de Preto-Fumaça, seus parceiros que “seguem na Cohab” mantêm a consistência estética, o *refrão*, acionando precisamente alguns dos elementos musicais mencionados há pouco. “Seguir na Cohab” vai além de um conjunto de espaços físicos – explora a manutenção de uma forma de viver em meio a violências.

A esta altura, creio que já esteja claro que uma forma tipificada de violência não daria conta das experiências vividas e narradas por meus interlocutores, mas muito mais sua pluralidade. A dimensão de violência explorada pelo Mesclã transcende uma divisão entre violência física e simbólica, porque, de acordo com suas experiências, ambas estão superpostas. É preciso chamar a atenção, entretanto, para a violência contida na forma de visibilidade de tal lugar, isto é, o estigma – memórias de violência vividas por moradores do bairro, narradas principalmente por moradores de fora e que se desdobram em formas preconceituosas na representação dos “cohabeiros”. Ao mesmo tempo, tal visibilidade é contrastada musicalmente por certa invisibilidade, já que a constituição de seu território é alinhada a outros espaços urbanos cujo compartilhamento de violências torna-se fundamental, ao menos para meus interlocutores, no exercício de narração.

Entre estigma e cotidiano da Cohab, experiências aparentemente paradoxais, os rappers do Mesclã se posicionavam enquanto narradores de um território, por meio das memórias da violência. Ao mesmo tempo, entretanto, em que esse território é demarcado musicalmente, tornava-se possibilidade transformadora que, de um lado, os mantinha preparados para “novas safras” de adversidades e, de outro lado, dialogava com habitantes de dentro e de fora do bairro, ressaltando aparentes invisibilidades e construindo novas narrativas. Sobre esse último aspecto, então, cada performance musical intensificava a consistência do refrão, num exercício contínuo que supera a demarcação de um território e constitui o avanço em direção a outros. Assim, apesar de episódios em que suas rimas os tenham afetado negativamente, incluindo violências físicas após apresentações do grupo³⁸, as narrativas construídas em torno de suas experiências via performance musical tornavam-se forças que os imbuíam da tarefa tanto de testemunhos de um lugar como de agentes de sua transformação. Assim, passavam a ser as “abelhas assassinas”, em um “lugar que a burguesia esquece”, rememorando o trecho de música que é epígrafe deste trabalho.

³⁶ Conversa on-line com Preto-Fumaça, 23-01-2014.

³⁷ Conversa on-line com Preto-Fumaça, 23-01-2014.

³⁸ Por motivos éticos, mantenho em sigilo cenas significativas chegadas a mim em campo, no sentido de que poderiam expor meus interlocutores e repercutir em outras formas de violência para eles.

Nesse caso etnográfico, narrativas musicais têm sido fundamentais na tarefa de observar rupturas, tensões e aparentes paradoxos. Contudo, é preciso chamar a atenção para o fato de que esses aspectos não são tão explícitos se comparados, por exemplo, com o contexto de outros espaços populares urbanos brasileiros. Mais do que uma consequência de um ambiente violento, narrativas musicais apontam para a necessidade de interpretativas plurais em relação a um lugar. Esse lugar, então, tornado etnomusicológico, contudo, não é exclusivo à Vila Cohab, porque compartilha de forças que afetam diversas realidades sociais brasileiras. Contundentemente, as narrativas musicais apresentadas neste trabalho, ainda que reforcem suas especificidades, compartilham de estruturas já há muito tempo “classificadas”, entre estilos, gêneros e formas musicais. Tais classificações, entretanto, nos conduzem a refletir sobre como suas forças afetam elaborações etnomusicológicas a respeito de saberes musicais. Mais do que uma busca por aparentes “novas sonoridades”, talvez seja o momento de repensarmos “antigas” sob outras perspectivas.

Conclusões

Para algumas linhas filosóficas e musicológicas, práticas musicais, em qualquer de suas políticas participativas, não constituem narrativas *per se*. Possivelmente herdeiras do pensamento filosófico grego que posiciona a arte como parte de um processo mimético na construção de histórias, a música é situada como elemento adicional na narrativa.

Em contraposição, a etnografia pode conduzir à interpretação de algumas marcas estético-musicais de meus interlocutores rappers, bem como de discursividades em torno da dimensão sônica coabeira, como *refrãos*, assumindo também um exercício teórico. A partir dessa atividade produtiva, é possível inferir que tais refrãos são afetados pelos intentos de meus interlocutores de constituir territórios num movimento dinâmico através de sonoridades, imaginários e representações mixados nas bases instrumentais e rimas, como produção de diferença. Num vai-e-vem entre processos de composição e produção musicais e ressonâncias entre público, posicionam a si mesmos como protagonistas na resistência a invisibilidades ao mesmo tempo em que ressaltam as dificuldades enfrentadas por seus moradores – bastante relacionadas à desassistência de poderes públicos.

No caso do que tentei apontar neste trabalho, suas consistências são constitutivas de territórios engendrados pelos refrãos, num processo criativo extremamente conectado ao lugar territorializado musicalmente. Ora, se práticas musicais são ferramentas num processo de territorialização, já não é mais possível afirmar um caráter meramente reprodutivo de narrativas musicais. Da mesma forma, há de se pensar como a etnomusicologia pode colaborar na reflexão sobre esses posicionamentos a respeito do campo musical e mesmo como o estudo de práticas musicais aparentemente “comuns e rotineiras” pode colaborar numa discussão mais ampla sobre formas de vida urbanas. Por fim, partindo do exercício interpretativo aqui proposto, também é preciso lembrar-se de atentar para outros possíveis territórios afetados e reverberados por esses refrãos.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro”. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 10, artigo 35, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Acesso em: 10 mar. 2014.

BECKER, Howard. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. “Ethnography on an awkward scale: Postcolonial anthropology and the violence of Abstraction”. *Ethnography*, v. 4, n. 2, p. 147–179, 2003.

CUSICK, Suzanne G. “Music and Torture/Music as Weapon”. *Transcultural Music Review*, v.10, artigo 39, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>. Acesso em: 03 abr. 2013.

_____. “Musicology, Torture, Repair”. *Radical Musicology*, v. 3, p. 1-24, 2008a. Disponível em: <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm>. Acesso em: 03 abr. 2013.

_____. “‘You Are in a Place That is Out of this World . . .’: Music in the Detention Camps of the ‘Global War on Terror’ ”. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, n. 1, p.1-26, 2008b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. “1837: of the refrain”. In: _____. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1987.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. “Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana”. *Illuminuras*, n. 7, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9160> . Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. “O antropólogo na figura do narrador”. In: _____. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005. p. 33-55.

ERLMANN, Veit. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg, 2004.

HANNERZ, Ulf. “The Global Ecumene”. In: LECHNER, Frank J.; BOLI, John. *The Globalization Reader*. 3 ed. Malden: Blackwell Publishing, 2008, p. 105-116.

HARRISON, Klisala (ed.). “Music and Poverty”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 45, p. 1-96, 2013.

JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. *Dark side of the tune: popular music and violence*. Bodmin: Ashgate, 2008.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nova York: Continuum, 2010.

OCHOA, Ana María (Ed.). “Dossier: Música silencios y silenciamientos: música, violencia y experiencia cotidiana”. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/5/trans-10-2006>. Acesso em: 10 mar 2014.

PANIZZI, Wrana-Maria. “L’ ‘illégalité’ des pratiques sociales d’ accès au sol et au logement dans um context de crise”. In: *Tiers-Monde*. Tome 30, n. 117, p. 105-20, 1989.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. “*Todos na produção*”: um estudo etnográfico sobre narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil. Tese (Doutorado)— Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa

**Líliam Barros
Cristhian Teófilo da Silva**

Resumo

Este artigo tem como objetivo pontuar algumas questões relativas ao campo interdisciplinar da etnomusicologia na região pan-amazônica, a qual abrange todos os países sul americanos que compartilham o bioma da floresta amazônica. A institucionalização da pesquisa etnomusicológica é relativamente recente na região, todavia, diversas pesquisas de caráter etnomusicológico já vinham sendo feitas, associadas a estudos nas áreas do folclore, musicologia, etnologia, antropologia e outras áreas afins. A partir das questões apreendidas no cenário mais amplo, este artigo pretende contextualizar algumas experiências e ações etnomusicológicas realizadas na Universidade Federal do Pará e o potencial da etnomusicologia colaborativa como perspectiva descolonizadora da disciplina.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Pan-Amazônia; Decolonialidade; Pesquisa colaborativa

Ethnomusicology in Pan-Amazonia: Interfaces with decoloniality and the collaborative research

Abstract: This paper aims to point out some issues related to the ethnomusicology interdisciplinary area on the pan-Amazonian region - which encompasses all South American countries that share the Amazon Forest biome. The institutionalization of ethnomusicological research is recent in the region; however, some researches with ethnomusicological orientation have been developed in other areas, such as folklore, musicology, ethnology and anthropology. This work intends to contextualize some experiences and ethnomusicological actions that took place at the Federal University of Pará, as well as the potential of collaborative ethnomusicology as a decolonizing perspective on the discipline.

Keywords: Ethnomusicology; Pan-Amazonia; Decoloniality; Collaborative Research.

Introdução: da etnomusicologia como manifestação subdisciplinar do sistema de poder global

A etnomusicologia emergiu como um campo de estudo e pesquisa em fins do século XIX, acompanhando a institucionalização da musicologia e da antropologia como disciplinas acadêmicas. Essa institucionalização, por sua vez, compreendeu múltiplos caminhos e desdobramentos que passaram pelos estudos folclóricos, a linguística, a história, a arqueologia etc. Originalmente uma “interdisciplina”, i.e., uma disciplina situada entre múltiplas outras a partir de um campo “interétnico” distintivo, a etnomusicologia tornou-se “subdisciplinar”, constituindo um caso excepcional de colonização epistêmica, disciplinarização da interdisciplinaridade e domesticação das etnicidades¹. Sobretudo, o caso particular da etnomusicologia na Pan-Amazônia, onde a interseção das múltiplas disciplinas e subdisciplinas dedicadas à compreensão da alteridade cultural, incluindo a musical, vis-à-vis a modernidade europeia, gravitam em torno da diferença colonial originária (MIGNOLO, 2000; 2002; 2005) sobre o “índio” na qualidade de um “escaninho selvagem” (TROUILLOT, 2003).

Este artigo tem o objetivo de des/construir a representação subdisciplinar e segregada da etnomusicologia amazônica enquanto prática científica de uma região classificada como

¹ Para recorrer às primeiras problematizações sobre a subdisciplinarização da etnomusicologia a partir do cânone etnomusicológico ocidental, ver: PORTER (1995), WITZELEBEN (1997) e COTTRELL (2011), dentre outros.

periférica para a produção e reprodução da disciplina. Supomos que esse lugar decorre do ponto de vista hegemônico da geopolítica do conhecimento, que estipula a interdependência entre áreas produtoras e consumidoras de teorias em âmbito mundial e converte as disciplinas científicas em loci de sistemas mundiais de poder (RIBEIRO & ESCOBAR, 2012). Nesse sentido, para desconstruir essa representação deveremos nos apoiar na compreensão do “sistema mundo moderno colonial” como “um quadro histórico e relacional de reflexões que escapam à ideologia nacional sob a qual foi forjado o imaginário continental e subcontinental, tanto na Europa quanto nas Américas, nos últimos duzentos anos” (MIGNOLO, 2005, p. 73). Daí ser necessário abordar a etnomusicologia na Pan-Amazônia como “região”, i.e., ela própria como uma representação em disputa por agentes de diferentes campos (BOURDIEU, 1989), em vez de nos determos nas múltiplas “amazônias” reificadas pelos discursos e políticas nacionais, o que nos induziria a replicar certo “nacionalismo metodológico” para sua análise.

Desse modo, partiremos dos contextos etnomusicológicos no Pará e Amazonas como expressões locais do contexto pan-amazônico sul-americano. A escala continental dessa região impõe circunstâncias particulares para a hegemonização do sistema-mundo moderno-colonial (brevemente referida como “globalização”) e a consequente naturalização da região e suas populações e expressões culturais sob a lógica do capitalismo transnacional global (processo que pode ser chamado de “hierarquização da alteridade” segundo Briones – 2005). Esses dois processos, de hegemonização e hierarquização, se entrecruzam, de modo geral, em praticamente todas as instituições, processos e práticas sociais na região. De tal forma que podemos partir do pressuposto de que as instituições, processos e práticas científicas ou acadêmicas, para tratar de modo mais específico nosso caso, constituiriam pontos de partida possíveis para refletir sobre incorporações locais e regionais da etnomusicologia aos sistemas de poder globais.

Entretanto, não sendo possível abordar, como seria recomendável, a história da etnomusicologia pan-amazônica nos diversos países que a compõem, partimos, precisamente, para uma descrição do caminho trilhado pela etnomusicologia no contexto amazônico brasileiro na qualidade de processo subdisciplinar passível de ser comparado, oportunamente, com outras histórias e projetos locais na região. A partir dessa delimitação, esperamos narrar por que a etnomusicologia pan-amazônica se constitui intrinsecamente como um saber colaborativo e decolonial, por oposição aos processos hegemônicos e hierarquizadores acima mencionados. O reconhecimento dessa característica que consideramos distintiva da etnomusicologia amazônica se deve ao encontro inesperado de interesses entre a autora e o autor deste artigo, que se dedicam a campos teoricamente próximos, porém institucionalmente distantes no Brasil, como são a etnomusicologia, no caso da primeira, e os estudos latino-americanos, no caso do segundo. Deste encontro resultou o reconhecimento dos estudos etnomusicológicos na Pan-Amazônia como um campo social compartilhado e, como qualquer outro campo (BOURDIEU, 1983), passível de um investimento reflexivo sobre suas relações de força, hierarquias e seu lugar reduzido nas políticas multiculturalistas contemporâneas.

Apresentada esta problematização inicial, o que segue é um exercício de contraste entre os efeitos da hegemonização e hierarquização da etnomusicologia em escala regional e as resistências locais encontradas nas pesquisas etnomusicológicas feitas em dois contextos pan-amazônicos. Esperamos que o artigo contribua para uma compreensão das práticas metodológicas e estratégias teóricas da etnomusicologia para escapar e superar a condição de subdisciplina reprodutora do padrão de poder mundial.

O cânone eurocêntrico da etnomusicologia: primeiras aproximações e tentativas de superação

De modo semelhante a outras áreas do conhecimento científico, a musicologia como ciência surge de divisões epistêmicas, como aquela proposta por Guido Adler em 1885 entre a “musicologia histórica” e a “musicologia sistemática”². A musicologia sistemática pode ser entendida como uma proposta de estudos empírico-indutivos da música a partir da comparação como método unívoco para a interpretação teórica da música em termos universalistas ou positivistas. Desse projeto norteador, a “etnomusicologia” se desenvolve como disciplina que transita entre diferentes áreas da Antropologia, Folclore e Linguística, dentre outras, sobretudo em decorrência da atenção suscitada pelo eurocolonialismo diante das expressões e tradições existentes para além da Europa ocidental. Filósofos, historiadores e sociólogos da ciência se mostraram atentos a reconhecer o contexto sociocultural alemão do final do século XIX como particularmente receptivo, de um lado, à “dupla tradição” do pensamento científico europeu que se divide entre a hermenêutica das “ciências do espírito” e o positivismo das “ciências nomotéticas” e, de outro lado, à experiência colonial intercontinental europeia nas Américas, África e Ásia. A musicologia não se mostrou imune ao *zeitgeist* desse período e também pendeu para um desenvolvimento equilibrado entre motivações afetivas e estéticas para o estudo da música como fenômeno historicamente universal e culturalmente diverso, o que veio a constituir-se no eixo ideológico do evolucionismo e racismo europeu do *fin de siècle*.

Com a elaboração de conceitos como “heterofonia” (STUMPF, 1901; ADLER, 1908 e HORNBOSTEL, 1909, 1913 e 1928 *apud* BLUM, 1991), a criação de um sistema de catalogação e classificação de instrumentos e a ampliação do campo comparativo da musicologia a partir das pesquisas etnográficas conduzidas, sobretudo por folcloristas e viajantes naturalistas impulsionados pela invenção e disseminação industrial do “fonógrafo” desde 1877, a etnomusicologia tornou-se uma disciplina intersticial no começo do século XX. Isto significa dizer que a etnomusicologia se organizou a partir de um conjunto de interesses, paradigmas e métodos compartilhados e institucionalizados de pesquisa próprios de diferentes disciplinas humanísticas como a antropologia, a linguística e a arqueologia, e a relação destas com projetos de construção nacional e expansão colonial e imperial europeus ou das novas nações. Sua situação interdisciplinar, por um lado, e geopolítica, por outro, contribuiu para a constituição nitidamente eurocêntrica da etnomusicologia valendo-se da oposição entre a música ocidental e moderna e a música “primitiva” dos povos não-europeus colonizados para articular uma narrativa hegemônica compatível com a ideia de modernidade centrada no “hemisfério ocidental” e gramatical com o padrão de poder mundial a ela subjacente³.

Segundo essa narrativa, conforme esclarece Dussel:

Se se entende que a “Modernidade” da Europa será a operação das possibilidades que se abrem por sua “centralidade” na História Mundial, e a constituição de todas as outras culturas como sua “periferia”, poder-se-á compreender que, ainda que toda cultura seja etnocêntrica, o etnocentrismo europeu moderno é o único que pode pretender identificar-se com a “universalidade-mundialidade”. O “eurocentrismo” da Modernidade é

² Charles Seeger publicou uma crítica dessa oposição, alegando sua artificialidade e baixa rentabilidade para os estudos etnomusicológicos (1936). Entretanto, isso não significa dizer que ela não teve efeitos estruturantes no campo da musicologia, sobretudo para a orientação temática e teórica de seus praticantes. Mais recentemente, Anthony Seeger (2006) apresentou um trabalho sobre ramificações e interrupções na constituição da etnomusicologia por parte de etnomusicólogo fora da academia.

³ Uma rápida pesquisa sobre a categoria “primitive” nos sumários do Journal of the American Musicological Society (JAMS) suscitou 290 registros em 211 números desde 1936, ano de publicação do primeiro número da revista.

exatamente a confusão entre a universalidade abstrata com a mundialidade concreta hegemônica pela Europa como “centro” (2005, s/p).

No interior dessa concepção ideológica mais abrangente, a etnomusicologia elaborou seus temas e definiu seus locais de pesquisa, abordagens e interpretações segundo as estruturas de alteridade hierarquizadas do sistema-mundo moderno, reproduzindo uma “geopolítica do conhecimento” que pode ser definida como a política de produção, distribuição e consumo de conhecimento, e do que contará como conhecimento teórico e científico, correspondente às ideologias dos países centrais do sistema mundo moderno e suas línguas respectivas. Língua e classificações raciais, como se sabe desde os estudos do colonialismo, são “componentes cruciais para a articulação do imaginário do sistema mundial colonial/moderno” (MIGNOLO, 2003, p. 191).

Essa dimensão eurocêntrica do cânone etnomusicológico não passa despercebida às comunidades internacionais dos seus praticantes. Ela vem sendo criticamente debatida pelos próprios membros da IMS⁴ e da Society for Ethnomusicology (SEM), fundada em 1957 nos EUA⁵. No editorial do número LXXXVI (2014) de uma das principais revistas científicas da área, *Acta Musicologica*⁶, Celestini e Bohlman, por exemplo, são diretos ao afirmar: “Seria necessário desafiar a Cristandade como modelo para a história da música ocidental”⁷ (p. 2).

Entretanto, tais iniciativas e críticas são tardias e ainda se mostram incipientemente programáticas para lidar com a distribuição assimétrica do poder de registro da narrativa histórica (TROUILLOT, 1997). Como apontaram Luhning *et. al.* (2016) a partir de um estudo do panorama da etnomusicologia no Brasil:

These issues engage critical concepts such as central and peripheral knowledge (Oliveira, 2006), the global North and the global South (Connell, 2012), or transmodernity (Dussel, 2004), all of which imply not only the colonization of knowledge, but also the power relations between the academic world and other epistemic communities. (Luhning *et al.*, 2016)

Dito de outro modo, constata-se que o estatuto atual das hierarquias de conhecimento, como observam Ribeiro & Escobar (2012, p. 30), apoia-se em hierarquias de poder social e político secularmente estabelecidas. Nesse sentido, as muitas formas de classificação e rótulos, teorias, conceitos e abordagens empregadas no interior da etnomusicologia ensejam dilemas e desafios que precisam ser superados para que os sujeitos (pesquisadores/as e pesquisandos/as) sejam pensados e representados nos termos de suas próprias culturas ao invés de serem enquadrados pela moldura canônica. Essas reflexões servem para provocar a crítica à reprodução estereotípica do cânone etnomusicológico eurocêntrico em regiões periféricas.

Esses dados não devem ser tomados como representativos do estado atual da musicologia ou da etnomusicologia no país e na região, mas servem para apontar o vigor dos processos hegemônicos e hierarquizadores na área. Para traçar um quadro mais completo da situação subdisciplinar da etnomusicologia, faz-se necessário relacionar as iniciativas e referências que visam explicitamente resistir a essa forma de representação da disciplina deflagrando a perspectiva decolonial no âmbito da etnomusicologia. Em larga medida, é notável o recurso à pesquisa colaborativa com vistas a promover mudanças de perspectiva,

⁴ A International Musicological Society (IMS) foi fundada em 1927 em Basel, Suíça.

⁵ Ver, nesse sentido, o documento “Strategic Plan 2010-2015”, em especial a seção dedicada à internacionalização da etnomusicologia.

⁶ O primeiro número da *Acta Musicologica* foi publicado em 1928/29, somando mais de 87 números.

⁷ “It would become necessary to challenge Christianity as the template for Western music history”

valorização de outras tradições musicais e engajamento intercultural entre os sujeitos das pesquisas.

Rafael Bastos, em seu livro *A Festa da Jaguatirica* (2013), discorre sobre o paradoxo da etnomusicologia, caracterizada pela sua dupla posição entre a antropologia e a música, o comportamento e o som. Neste ínterim, o autor pondera sobre a perspectiva avançada do uso do conceito *Tonproducte* por Guido Adler – traduzido por Menezes Bastos como produção tonal – como um aspecto relevante a ser considerado no documento escrito por Adler há mais de cem anos (BASTOS, 2013, p.36).

Um trabalho pioneiro de pesquisa colaborativa com povos indígenas no Brasil foi o de Anthony Seeger, desenvolvido junto aos Kĩsêdjê, ao longo de três décadas, do qual resultou o livro *Por que cantam os Kĩsêdjê?*, publicado pela editora Cosac/Naiffy em 2015 e lançado durante o VII ENABET com a presença de representantes indígenas e do próprio pesquisador (SEEGER, 2015). O livro está acompanhado por um DVD cujo conteúdo agrega captações de Seeger durante sua pesquisa de campo e novas gravações desenvolvidas pelos índios, tendo sido submetido à aprovação da comunidade ao final do processo de edição.

Samuel Araújo, Francisca Marques e Vincenzo Cambria desenvolvem projetos etnográficos de longo termo e de caráter colaborativo há mais de uma década no Complexo das Favelas da Maré, abordando temas como violência, poder e música, o que resultou na criação de um grupo de pesquisa denominado Musicultura, que congrega membros da comunidade da Maré e pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ARAÚJO; CAMBRIA, 2013, p. 31). Em recente artigo, Cambria *et al.* (2016) apresentam alguns fundamentos da pesquisa colaborativa a partir de reflexões sobre as experiências: do Grupo Musicultura, realizadas em colaboração com o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ; de pesquisa sobre o Terno de Reis de Januária, em colaboração com o Centro de Folclore e Cultura Popular; do Grupo de Estudos em Etnomusicologia – GEETNO, da Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR), em colaboração com mestres e mestras de tradições de matriz africana. Os autores pontuam, como elementos importantes que alinhavam o trabalho colaborativo em etnomusicologia: a produção do conhecimento em música com os grupos em colaboração; o compartilhamento autoral; a inserção política e retorno social das pesquisas; a abertura epistemológica; o fortalecimento das populações envolvidas.

Por ocasião dos festejos dos 500 anos do início da colonização europeia no Brasil foi realizado o Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos de Brasil, organizado pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny, na Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 2000. Estiveram presentes neste encontro, além de pesquisadores importantes no estudo dessas culturas musicais, representantes dos povos Bassari (Senegal), Maxakali, Kamayurá, Congados, Kaxinawá, Krenak, Pataxó, dentre outros. A dinâmica do encontro envolveu as tradicionais mesas redondas, mas, além de tudo, conferências privilegiadas pelos povos tradicionais, performances rituais-sonoras-sacras, oficinas e diálogos interculturais, traduções linguísticas e culturais. A etnomusicologia estava no início de um processo de organização institucional no Brasil, e a Associação Brasileira de Etnomusicologia só seria criada em 2001, no congresso da *International Council for Traditional Music*, no Rio de Janeiro. O encontro de Belo Horizonte foi um ponto de partida crucial que demarcou o viés participativo e decolonial que acompanharia muitas pesquisas em etnomusicologia no Brasil.

Luhning (2006) em seu artigo referente a esse encontro, aborda diversos pontos relevantes para se pensar uma etnomusicologia brasileira, entre eles:

- 1) entender a busca da compreensão de diversas e diferentes culturas musicais brasileiras como uma chave para o reconhecimento das diversas

identidades culturais, reconhecimento este necessário para a convivência respeitosa e digna em uma sociedade pluricultural e pluriétnica;

[. . .]

4) criar de fato uma forma mais participativa de etnomusicologia, já que no Brasil, diferentemente da Europa, existe a chance única de juntar os próprios praticantes com os interessados, estudiosos, educadores que procuram caminhos e formas de mais visibilidade para essas manifestações, criando a partir daí uma prática de compromisso social com as possíveis aplicações de posturas etnomusicológicas;

[. . .]

9) pensar de forma séria, comprometida e responsável uma nova integração de todos esses conhecimentos descritos acima em processos de educação, cidadania e definição de identidades culturais locais, regionais e também pessoais, abrindo mais espaço para uma discussão aberta e contribuindo para uma retomada de definições novas, voltadas para as questões de responsabilidade e envolvimento sociais. (LUHNING, 2006, p. 51)

Uma experiência colaborativa com povos ameríndios foi desenvolvida de forma pioneira por Rosângela Tugny desde 2001 (TUGNY, 2004) a partir de projetos de cartografia dos cantos *Tikmuun* e vivências musicais no curso de música da Universidade Federal de Minas Gerais e que resultaram em diversos produtos, a exemplo de catálogos musicais, CDs, livros de cantos, dentre outros (TUGNY, 2009; ROSSE, 2011).

A criação do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual – LEAA/Recôncavo, como parte integrante da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, significou um passo importante no desenvolvimento da etnomusicologia colaborativa no Brasil, na medida em que propõe a realização de pesquisas, formação de pesquisadores entre os integrantes dos grupos culturais locais, produção de material audiovisual e arquivamento em bancos de dados conectados a diversas interfaces mundiais, além de criação musical em processos múltiplos audiovisuais (MARQUES, 2008). Outro trabalho realizado no Recôncavo Baiano foi o de Katharina Doring (2016), que traz uma análise da prática musical do Samba Chula, aspectos do processo organizacional dos agentes culturais e narrativas biográficas dos sambadores, num longo processo que envolve o inventário do Samba Chula e as associações dos artistas.

No extremo sul do Brasil, a etnomusicóloga Marília Stein, juntamente com o cacique Vherá Poty, da aldeia *Tekoá Pindó Mirim*, Rio Grande do Sul, desenvolvem diversos processos colaborativos a partir dos quais são propostas práticas educativas de capacitação da população indígena Guarani, resultando em produtos e arquivos audiovisuais, tendo como consequências fortalecimento, empoderamento, trânsitos epistemológicos e produção científica nas aldeias (STEIN & SILVA, 2014).

Áreas conexas, como a dança, também têm discutido e experimentado inovações teórico-metodológicas no sentido da descolonização da transmissão de saberes relacionados com essa arte, a exemplo do trabalho descrito por Maria Acesrald no curso de Licenciatura Plena em Dança e colaboração com mestres da cultura popular em Universidade Federal de Pernambuco (ACSERALD, 2015).

Arte e ativismo são características do trabalho de Laila Rosa, compositora, etnomusicóloga e instrumentista, cuja obra artística e intelectual busca diálogos entre essas diversas vertentes do fazer e pensar musical, e suas transversalidades com os estudos feministas e de gênero em geral⁸ (ROSA, 2015). O viés do ativismo artístico-musical também pode ser visto como um dos elementos do trabalho colaborativo.

⁸ Laila Rosa é coordenadora do Grupo de Pesquisa Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, da Universidade Federal da Bahia.

Desde sua fundação, em 2001, a Associação Brasileira de Etnomusicologia tem pensado os múltiplos caminhos da disciplina no Brasil e suas perspectivas de avanço institucional. O VII ENABET, realizado em 2015 na Universidade Federal de Santa Catarina, teve como mote o protagonismo dos povos originários e tradicionais latino-americanos na condução de seus processos afirmativos e de fortalecimento cultural. Para esse evento foram convidados artistas indígenas e pesquisadores de diversos países da América Latina.

O aspecto colaborativo pode ir além da presença dos representantes culturais das tradições musicais brasileiras/amazônicas em eventos, incentivando seu protagonismo em processos dialógicos investigativos e de escrita etnográfica intercultural ainda que deixando-se entrever (e oportunizando-se minimizar) os paradoxos de assimetria intrínsecos ao labor etnográfico (SILVA, 2008):

Tal proposta de reflexão deve ser primeiramente evocada em termos de uma “meta-etnografia”, i.e., de uma etnografia da antropologia, que seja capaz de apreender os processos etnográficos através dos quais índios se apropriam e re-apropriam da discursividade antropológica para apresentar a si próprios em sua culturalidade para outros, inclusive eles mesmos. Nesta meta-etnografia, devemos estar cientes das posições assimétricas que ocupam antropólogos e nativos em seus encontros e trocas midiáticas, uma vez, que, por mais que o nativo seja sujeito do diálogo, é o antropólogo quem porta, inicialmente, os meios de sua inscrição, gravação ou registro e, principalmente, é o antropólogo quem, por fim, determina o que deverá expressar o nativo. Este texto, portanto, busca provocar uma reflexão que permita redistribuir este poder de representação da diferença cultural (SILVA, 2008, p.88).

Pesquisas etnomusicológicas a partir da Amazônia brasileira: primeiras aproximações e diversificação temática

A disciplina etnomusicologia, como vimos, tem como pressuposto universalista o estudo da música como cultura, tendo em vista a necessidade de compreensão dos conceitos sobre música, de seu comportamento ou maneira de produzir música para, enfim, compreender a produção sonora como prática social em sentido amplo. Tais etapas da pesquisa etnomusicológica foram cunhadas por Alan Merriam no seu livro “The Anthropology of Music” (1964). John Blacking (1974), por sua vez, parte da premissa de que música são sons humanamente organizados e que o compartilhamento da experiência musical demanda processos cognitivos específicos cujo simbolismo e significado foram construídos coletivamente por cada cultura e através de diferentes culturas. A partir destas formulações gerais, Anthony Seeger (2015) coloca a performance musical como geradora de sociabilidade, observando a centralidade da música nos fazeres humanos, tendo a etnografia da música como ponto de partida.

Tais pressupostos são internacionalmente compartilhados pelos etnomusicólogos enquanto comunidade mundial de pesquisadores. No Brasil, tais bases teóricas têm sido amplamente utilizadas como prisma para a compreensão das práticas musicais do país (TRAVASSOS, 2005). Luhning (2014) aponta a especificidade dos estudos etnomusicológicos no Brasil pontuando seu compromisso social, preocupação com educação e identidade musical e relações com as políticas públicas.

No cenário das pesquisas etnomusicológicas na Pan-Amazônia a artisticidade ameríndia (BASTOS, 2013) mereceu destaque especial notadamente a partir dos estudos de antropologia da arte e da estética, e no que concerne à cultura material desses povos. Inicialmente, bastante focados na cultura material, os estudos sobre a arte ameríndia tiveram

a antropóloga Berta Ribeiro como importante pesquisadora e difusora, inaugurando a antropologia da arte no Brasil. Berta Ribeiro (1989) considerava a arte indígena como arte da vida, tanto em razão de estar presente em todos os aspectos da vida das sociedades indígenas quanto pela sua capacidade de resistir ao desmoronamento étnico. A autora trata a arte indígena como elemento da cultura, pois “neste sentido, a arte, tal como a língua, as crenças, as narrativas míticas e outros elementos da cultura vem a ser um mecanismo ideológico que reforça a etnicidade e, em consequência, a resistência à dissolução da etnia” (1989, p.33).

Lux Vidal (1992) referenda os aspectos cognitivos e simbólicos vinculados às artes ameríndias concernentes à técnica, ao suporte, ao processo de inovação e mudança, à criação e transmissão do conhecimento artístico, ao vínculo com a estrutura social e à corporalidade. Nesse cenário, deve-se destacar o crescimento das pesquisas sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. Há maior número de etnografias da música nos programas de pós-graduação em antropologia social, a exemplo das teses e demais publicações de Rafael Menezes Bastos, Deise Lucy Montardo, Acácio Piedade, Maria Ignez Cruz Mello, Rosângela Tugny, Verônica Aldé e outros. O estabelecimento dos principais programas de pós-graduação em música no país e a institucionalização da disciplina etnomusicologia também oportunizou estudos sobre essas músicas. Observa-se a centralidade da música nas sociedades ameríndias, funcionando esta como uma poderosa prática integradora de diversas linguagens – grafismo, ornamentos corporais, narrativas, dança, cenografia, figurino – que incorpora e gera sociabilidades nas sociedades originárias da região.

O crescimento desses trabalhos sobre música, aliado àqueles sobre cultura material, artes verbais e gráficas, tem possibilitado uma visão das diversas epistemes sobre arte que se vislumbram em cada sociedade indígena. Além disso, no âmbito das pesquisas etnomusicológicas que, atualmente, têm sido desenvolvidas nas universidades federais do Pará e do Amazonas, notadamente com os povos do Rio Negro (BARROS, 2013; MONTARDO, 2011), Oiapoque (BARROS; CHADA; ALMEIDA, 2015) e Tembé (CHADA *et al.*, 2014), tem sido focalizada uma relação de colaboração, reciprocidade, trocas e parcerias, no sentido de fortalecimento e valorização destes saberes por parte da academia.

Tal vertente, denominada etnomusicologia colaborativa⁹, aparenta ser um caminho pertinente aos rumos que a área está tomando na região, denotando a pluralidade de experiências acadêmicas que surgem e se desenvolvem fora dos circuitos hegemônicos de produção da disciplina e que seriam vitais para uma fertilização cruzada crucial para a expansão e pluriversalização da etnomusicologia. Destacam-se, a partir dessa vertente, as possíveis contribuições teórico-metodológicas que as diversas epistemes musicais e sonoras dos povos originários e tradicionais amazônicos possam oferecer para a etnomusicologia, gerando paradigmas e demandas próprios. O que se busca é a valorização desses saberes, retirando-os da condição de cultura-objeto e sim considerando-os sujeitos culturais e históricos que podem transformar a realidade (SOUSA SANTOS, 2013).

Entretanto, essa fertilização cruzada proveniente de experiências colaborativas de pesquisa encontra-se **obstaculizada** em vários níveis. O primeiro deles seria o nível “profundo” do desconhecimento da antiguidade e compartilhamento de tradições que sustentam verticalmente, por assim dizer, as musicalidades e expressões artísticas ameríndias contemporâneas. Presentemente, e apesar do crescimento de estudos sobre música ameríndia,

⁹ A “investigación acción participativa” ou “pesquisa-ação” foi elaborada por Orlando Fals Borda e Carlos Rodrigues Brandão, antropólogos colombiano e brasileiro, respectivamente, no começo dos anos 1960 e se consolidou como uma forma coletiva de se produzir conhecimento e de se coletivizar esse conhecimento (ver Fals Borda e Rodrigues Brandão, 1987). Recentemente, vem sendo apropriada e reelaborada nos EUA e Canadá sob o termo de “antropologia e etnografia colaborativa”. Nota-se, curiosamente, a re-importação dessa metodologia na América Latina em termos “colaborativos” em detrimento do sentido politicamente engajado dos anos 60 e 70.

o ainda reduzido número de pesquisas tem levado a etnomusicologia a situar seus “objetos” em indivíduos e grupos étnicos locais, acabando por bloquear aproximações entre diferentes povos e áreas, dificultando encontros e diálogos interculturais e trocas de conhecimentos e informações provenientes das “memórias longas” dos povos indígenas.

Os estudos arqueológicos das populações pré-cabralinas e pré-colombianas tem oferecido um panorama da cultura desses povos associada à hierarquização e complexidade destas sociedades (cacicados tapajônicos e marajoaras), às cerimônias xamânicas e funerárias e a uma percepção abrangente das sonoridades atinentes aos suportes rituais, como a presença de vasos com idiofones ou outro suporte sonoro nas bordas e no corpo do objeto. As pesquisas na área de arqueomusicologia nos demais países da América Latina estão desenvolvidas, com paradigmas próprios, especialmente em relação às culturas andinas pré-colombianas, a exemplo dos trabalhos de José Perez de Arce, no Chile.

Por outro lado, a fragmentação das pesquisas etnomusicológicas em caráter local e circunscrito etnicamente propicia um segundo nível “comparativo” de desconhecimento que precisa ser superado pelo mapeamento “horizontal” das práticas musicais na região. Uma vez que não se conhecem as práticas musicais e seus agentes culturais (mestres, pajés, **guardiães**) não há como acessá-los para compreender suas demandas e estabelecer políticas públicas que sigam ao encontro dessas demandas. Atualmente, o projeto Práticas Musicais do Pará, coordenado pela professora Sonia Chada, que engloba, também, o subprojeto “Cartografia Musical do Pará”, tem realizado investigações nas instituições e pesquisa nas disciplinas “Introdução à Etnomusicologia”, “Tópicos em Etnomusicologia” e “Sociologia da Música”, no âmbito da graduação e pós-graduação nos cursos regulares da UFPA e no PARFOR. Tal projeto tem angariado a visibilidade de práticas musicais presentes nos municípios de atuação da universidade, o que já representa um avanço. Nesse aspecto, observa-se a grave lacuna de estudos sobre música afro-amazônica, especialmente as voltadas para as tradições religiosas de matriz africana, apesar de haver diversos estudos sobre os demais domínios das práticas culturais de herança africana na região. Tradições musicais próprias de minorias oriundas de imigrantes judeus, libaneses, japoneses também não têm sido documentadas, com exceção do projeto de dissertação de mestrado de Ednesio Canto (2015), intitulado “Cultura *Nikkei*: Identidade, herança cultural e tradição no fazer musical através do *koto* na comunidade *Nikkei* de Belém” que realizou uma etnografia da tradição musical *Koto* em Belém do Pará.

Estudos na área de gênero e sexualidade também tem recebido pouca atenção, à exceção da dissertação de mestrado de Gilda Maia sobre a cantora Helena Nobre, defendida em 2011, e a atual pesquisa da etnomusicóloga Jorgete Iago sobre as mestras da cultura tradicional em Belém do Pará (LAGO, 2015). Nesse caldeirão cultural observa-se, ainda, a forte presença de práticas musicais associadas à tradição erudita europeia, representadas pelas instituições de ensino como conservatórios e escolas de música especializadas, bem como pelos equipamentos culturais próprios dessas tradições, como os teatros e as casas de espetáculos. Nesse cenário, as tradições musicais ligadas às igrejas evangélicas e católicas assumem um caráter *sui generis*, que vão desde a tradição de bandas sinfônicas, orquestras de igrejas e canto coral às ladainhas em latim e festas de santo que se espalham pela Amazônia. Estudos realizados sobre *tecn melody* (COSTA, CHADA, 2013) e Guitarradas (PAZ e AMARAL, 2015) permitem observar os diversos trânsitos musicais no cenário urbano de Belém. O poeta e historiador João de Jesus Paes Loureiro pondera sobre o caráter particular do imaginário amazônico que permeia o cotidiano urbano e rural da região:

A cultura amazônica, em que predomina a motivação de origem rural-ribeirinha, é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, na expressão artística propriamente dita e na visualidade que caracteriza suas produções de caráter utilitário – casas, barcos, etc. O interior –

expressão que designa o mundo rural, embora inclua vila e povoados – é o lugar das tensões próprias dessa sociedade onde os grupos humanos estão dispersos ao longo de extensos espaços e onde se acham mergulhados numa ideia vaga de infinitude, propiciadora de livre expansão do imaginário. Sobrevida nela uma consciência individual pela qual o homem se realiza como cocriador de um mundo em que o imaginal estetizante e poetizador se revela como uma forma de celebração total da vida (LOUREIRO, 2015, p. 79).

No trecho acima Paes Loureiro pondera sobre aspectos particulares da diversidade cultural amazônica que perpassam arte, cultura e sociedade, cujo potencial inovador e sensitivo pode permear as discussões correntes sobre as artes, a partir de uma perspectiva decolonizadora. Tendo em vista o olhar abrangente sobre as práticas musicais a partir da etnomusicologia, torna-se relevante ter uma dimensão da arte como um todo enquanto potência expressiva, que, de acordo com Afonso Medeiros, agrega múltiplos saberes e experiências:

Quantas áreas do conhecimento podem atrair para si e sustentar tantas abordagens específicas como a arte? O ato artístico e as experiências que ele suscita interessam a muitas disciplinas: filosofia, história, sociologia, psicologia, antropologia, semiótica, educação e neurociência. Se estes saberes encontram na arte objetos privilegiados para seus respectivos campos, isto é um sinal de que sua existência pressupõe uma heterogeneidade e que sua apreensão é uma tarefa multidisciplinar. Babélica, camaleônica e migratória, da arte emanam e para a arte convergem diversos tipos de discursos e métodos. Em outros termos, a arte é um investimento de inumeráveis saberes e culturas (MEDEIROS, 2013, p. 83).

Na região Amazônica, além do aspecto colaborativo, a etnomusicologia e a pesquisa em música em geral têm o desafio da difusão da produção científica internamente, na própria região. No tocante a esse quesito, a criação de um evento pan-amazônico tem fomentado o intercâmbio e comunicação entre pesquisadores da região: o Seminário Internacional de Música da Amazônia – SIMA. Criado pelo prof. Dr. Damian Keller, coordenador do Núcleo de Pesquisa em Música da Universidade Federal do Acre, o SIMA já está em sua quarta edição, tendo sido realizado nas capitais Rio Branco (Acre), Porto Velho (Rondônia) e Manaus (Amazonas). A quarta edição foi realizada em Belém do Pará em 2016, auspiciada pelo programa de Pós-Graduação em Artes e pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFPA, com o apoio das principais instituições de ensino de música da região: Fundação Carlos Gomes e Escola de Música da UFPA.

Contudo, ainda que tais ações tenham sido levadas a termo, é importante destacar a necessidade de aprofundamento do viés colaborativo em termos institucionais e epistemológicos. Nesse sentido, pode-se pensar na perspectiva curricular, na real integração dos saberes musicais na formação dos músicos e na amplificação, abertura e aprofundamento do pensar sobre música. Observa-se que as ações relatadas estão, em sua maioria, vinculadas a projetos de extensão, pesquisa e ensino, cuja continuidade depende de fomento e políticas públicas. Tal fragilidade traduz a lacuna institucional para a real colaboração epistemológica. Aliada a esse ponto, cumpre mencionar a necessidade de ampliação do diálogo com os detentores dos saberes tradicionais no estabelecimento de agendas de relevância para todas as partes envolvidas, de caráter duradouro, e igualdade de condições de diálogo.

Com esse rápido esboço da cena etnomusicológica ressalta-se a complexidade do processo formativo da região amazônica como um índice de que as pesquisas em música na região necessitam observar as faces particulares de sua história e relações interétnicas no

contexto regional mais amplo, buscando reconhecer, conectar e reforçar laços com a produção etnomusicológica pan-amazônica em busca da superação de sua condição subdisciplinar contemporânea. É com vistas à identificação e divulgação dessa produção e dos possíveis pontos de interconexão que apresentamos a próxima seção.

Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Ampliando horizontes decoloniais

Os trabalhos pioneiros de Carlos Vega e Izabel Aretz (2003) estiveram relacionados com a documentação e reconhecimento das práticas musicais contemporâneas e a pesquisas sobre populações pré-colombianas na Venezuela, Peru, Equador e Colômbia, chegando ao Chile e Argentina. Jorge Arturo Chamorro (2013), etnomusicólogo da Universidade de Guadalajara, faz uma revisão das principais publicações em etnomusicologia produzidas na América Latina, excluindo México, e destaca que estas buscam paradigmas próprios, ainda que os trabalhos desenvolvidos estejam em sua maioria num plano descritivo. Chamorro destaca três fases da pesquisa etnomusicológica no continente: a primeira fase, bastante ligada ao desenvolvimento da disciplina folclore; a segunda fase, caracterizada pelo diálogo com a antropologia e etnologia; a terceira fase, a consolidação como “ciência hermenéutica de la música tradicional” (2013, p. 2).

Katrin Lengwinat (2013) faz uma breve revisão da produção etnomusicológica na Venezuela, mencionando que o foco das pesquisas são os próprios fenômenos musicais, dada a enorme diversidade de práticas tradicionais no país. O recente artigo de José Angel Viña Bolívar (Bolívar, 2016) apresenta uma análise etnohistórica de uma publicação pioneira sobre arte na Venezuela de Ramón de La Plaza (1883), buscando compreender as bases evolucionistas e difusionistas ocorrentes naquele período (século XIX), bem como seu aporte histórico e informações etnológicas deveras relevantes para a música e arte venezuelana.

Também na Venezuela e, depois, no Suriname, o etnomusicólogo Terry Agerkop desenvolveu estudos entre os Piaroa, na região amazônica venezuelana, e com os Marrons, no Suriname, além de ter realizado diversos trabalhos de fomento e organização de estudos etnomusicológicos nesses dois países. Na Colômbia, Carlos Miñana apresenta um panorama dos estudos sobre música popular e tradicional colombiana, a partir de uma revisão bibliográfica que inicia com os estudos folclóricos e pioneiros, cuja característica de documentação, classificação e preservacionismo dominavam o viés investigativo na época. Segundo o autor, a fase seguinte, dos estudos musicais realizados por antropólogos, sociólogos e linguistas, é caracterizada pelas investigações direcionadas ao contexto de realização musical. A partir da década de 70 houve uma aproximação com a etnomusicologia, a qual só teria maior desenvolvimento nos anos 90 e é entendida pelo autor da seguinte forma:

“(…) una disciplina moderna basada en el trabajo de campo y en los métodos de la antropología cultural y de la musicología, y que pretende estudiar la música como producto cultural y en la cultura: una antropología de la música que no elude el análisis técnico de los materiales musicales, así como la etno-lingüística no puede obviar los estudios fonológicos, morfológicos, sintácticos” (2000, p.14)

Como se pode notar, o conjunto dessas contribuições alinha-se ao horizonte hegemônico da etnomusicologia e visa contribuir para a subdisciplina a partir de pesquisas que oferecem dados etnográficos e descrições detalhadas, mas com pouca ou nenhuma contribuição com elaborações teóricas ou com a fertilização cruzada de saberes musicais das populações tradicionais e nativas **amazônidas**.

Por outro lado, é a partir da mesma década que se verifica o desenvolvimento de pesquisas e ações em diálogo com os estudos culturais e a ocorrência de eventos com

problemáticas específicas para América Latina apontando questões como migração e diásporas, raça e identidade, música e globalização, entre outros. Essas pesquisas se diferenciam da vertente hegemônica por serem pesquisas etnomusicológicas latino-americanas e não, simplesmente, pesquisas etnomusicológicas na América Latina.

Essa distinção pode ser observada no artigo “La cuenca amazónica: músicas populares urbanas”, de Afonso Dávila Riveiro (1988), que apresenta uma análise sobre a região fronteira Brasil, Peru e Colômbia a partir de uma perspectiva do processo histórico de desenvolvimento regional na época da borracha (*caucho*). Carlos Mansilla Vasquez também tem se destacado por suas pesquisas na área de arqueomusicologia das práticas musicais pré-hispânicas no Peru, bem como o etnomusicólogo peruano Julio Mendivil (2002), radicado na Alemanha, cuja tese de doutorado também se insere nessa área. Tais estudos estão voltados para a região andina peruana.

Sobre a parte amazônica, há um ensaio de Dimas Arrieta Espinoza que realiza uma reflexão de cantos dos povos Aguaruna e Shipiba a partir da análise literária e linguística, visualizando a arte verbal destes povos. Beatriz Rossels faz um panorama dos estudos de folclore na Bolívia e na Argentina, focalizando as práticas musicais indígenas. No Equador, o etnomusicólogo Juan Mullo (2009) informa que tem havido o desenvolvimento de pesquisas sobre música andina e na área amazônica, orientada por estudos de música urbana, migrações, pensamento andino, resistência indígena e estética das músicas populares e tradicionais:

Desde una visión general, en la investigación musical del país se han sucedido experiencias académicas, programas universitarios en etnomusicología, difusión documental con publicaciones y materiales sonoros especializados, en su mayoría de las culturas andinas y amazónicas. Los temas de interés giran en torno a la identidad, la interculturalidad y multiculturalidad, la diversidad y etnicidad, los cambios culturales y otros aspectos. (MULLO, 2009, p.11)

No Alto Oiapoque, na Guiana Francesa, o etnomusicólogo Jean-Michel Beudet realizou pesquisas sobre a música do povo Wayãpi (1997), focalizando a intensa relação com a cosmologia e organização social desse grupo, notadamente a partir do conjunto de clarinetes denominados *tule*. A música creolle *Grajé* foi estudada por Marie-Françoise Pindard (2006), publicação oriunda de sua tese de doutorado.

Essas contribuições compõem uma agenda latino-americana de etnomusicologia pan-amazônica: ali, a etnomusicologia não é feita apesar da América Latina, mas a partir do interesse de melhor compreendê-la. Compartilha desse horizonte o trabalho de Juan Pablo Gonzalez, em seu livro “Pensar La música desde América Latina” (2013). Nesta obra, Pablo Gonzalez oferece diversos temas relacionados à pesquisa em música nos países da América Latina, incluindo, em certa medida, o Brasil. O autor discute do ponto de vista da musicologia, estabelecida no continente americano numa perspectiva pós-imperialista. No Brasil, todavia, esse lugar tem sido ocupado pela etnomusicologia.

A partir das leituras realizadas e das experiências de pesquisa e colaboração com povos indígenas e mestres da cultura popular amazônicos, observa-se a necessidade de se pensar em criar uma rede de pesquisa etnomusicológica a partir da perspectiva colaboracionista, considerando conceitos sociomusicais particulares vinculados à condição multicultural da região e outras epistemologias presentes nas culturas desses povos originários e tradicionais. Questões ligadas à urbanidade, migrações, identidades multiculturais e globalização, ensino e aprendizagem de música e múltiplos contextos de produção e circulação musical na região amazônica também fazem parte desse panorama no qual opera a etnomusicologia na região. Cumpre vislumbrar questões e paradigmas que

estejam norteando as pesquisas na área a partir de um estudo comparado das produções etnomusicológicas nos países limítrofes que compõem a Pan-Amazônia, cuja breve revisão bibliográfica ofertada acima permite ver a variabilidade de focos e perspectivas bem como as vertentes em comum. Tal busca oportunizará, ao mesmo tempo, situar as pesquisas e ações ora realizadas nas instituições amazônicas já mencionadas a partir de uma perspectiva transnacional, contribuindo assim, para o desenvolvimento da área da etnomusicologia em perspectiva decolonial e regional.

Institucionalização da etnomusicologia na Amazônia brasileira e o desafio intercultural/decolonial: o caso do Pará

A etnomusicologia acima descrita foi institucionalizada como componente curricular do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará em 2008 e, como área de atuação na linha de pesquisa “Interfaces em arte, cultura e sociedade”, no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará, criado em 2009. No âmbito da Licenciatura Plena em Música, trabalhos de conclusões de curso, projetos de pesquisa e diálogos com a área de Educação Musical têm colaborado no processo de formação de professores em música, oportunizando uma visão abrangente e plural das práticas musicais. Já no PPGARTES, a produção de dissertações de mestrado e o desenvolvimento de projetos de pesquisa em parceria com outras instituições no país (Universidade Federal do Amazonas/UFAM e Universidade de Brasília/UnB) e no exterior (Universidade da Flórida) tem contribuído para o fortalecimento da área na região. A etnomusicologia também é oferecida no currículo do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), onde o conteúdo é trabalhado a partir da disciplina “Música e Sociedade”. Para além destas ações, os Grupos de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), ambos sediados na Universidade Federal do Pará, e o Grupo de Estudos Musicais na Amazônia (GEMAM), da UEPA, somam esforços na promoção de eventos, reuniões de estudos e ações de ensino, pesquisa e extensão na área de etnomusicologia.

Também são dignas de nota as parcerias interinstitucionais com a Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (FOIRN) e com representantes de sociedades tradicionais e mestres da cultura popular, o que tem oportunizado diálogos entre saberes em espaços e contextos distintos. Os projetos de pesquisa cadastrados no período 2014 – 2017 estão voltados para as áreas de cartografia das práticas musicais paraenses, música e sociedade indígena, arqueomusicologia, inclusão de saberes tradicionais e propriedade intelectual. Tais projetos incluem pesquisadores, docentes internos e externos à UFPA e UEPA, alunos e bolsistas, e contam com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da UFPA e UEPA. A produção científica na área teve um crescente a partir do processo de qualificação docente iniciado em 2003 e finalizado em 2012 a partir de mestrados e doutorados interinstitucionais em parceria com a Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal da Bahia (UFBA). As dissertações de mestrado e teses de doutorado tiveram como tema práticas musicais paraenses, inaugurando um processo de retomada de pesquisas com essa temática (que teve como maior representante Vicente Salles, cuja produção foi base para os referidos estudos) (BARROS, 2011).

Diante desse quadro, o caso da institucionalização da etnomusicologia no Pará constitui um processo exemplar para abordar as questões inicialmente levantadas em torno da subordinação subdisciplinar da etnomusicologia e o posicionamento subalterno da música ameríndia nas políticas públicas a partir do quadro ideológico eurocêntrico da modernidade.

A primeira informação relevante a ser trazida e repensada concerne à noção de que o processo de institucionalização da etnomusicologia nas Instituições de Ensino Superior do Pará pertence à história recente, com sua inserção no Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura Plena em Música em 2008. Todavia, a trajetória de pesquisa na área é bem anterior a esse processo, tendo o musicólogo, historiador, jornalista e antropólogo Vicente Salles como uma referência de alta importância para a região, sobretudo a partir de sua obra de 1980, “A música e o tempo no Grão-Pará”.

O relativo desconhecimento sobre a obra de Vicente Salles contrasta com a ampla visibilidade de autores do sul do país e do exterior, mas que realizaram ou realizam pesquisas na região.

Outro aspecto importante que evidencia as dinâmicas próprias da geopolítica do conhecimento decorre do fato de que ao longo das décadas dos anos 2000 foram realizadas diversas dissertações de mestrado e teses de doutorado na área de etnomusicologia em razão do processo de qualificação docente das universidades do Estado do Pará e Federal do Pará, em programas interinstitucionais com a USP e a UFBA (BARROS, 2011). Essa produção acadêmica impulsionou novas pesquisas na área e resultou em publicações relevantes para a pesquisa em música no Pará. As trilhas metodológicas pelas quais caminharam as pesquisas aqui apresentadas sobre a música no Pará trouxeram à tona fontes primárias e secundárias que devem servir à continuidade desses estudos, ainda iniciais; ou seja, a existência e disponibilidade de músicos nativos em mostrar e falar de suas músicas e a referência a obras raras sobre a cultura musical paraense favorecem esses e outros pesquisadores no estudo para o aprofundamento e a ampliação da escrita sobre a história da música paraense (VIEIRA e IAZETTA, 2004, p. iv).

Por mais que se constitua num impulso inquestionável da etnomusicologia paraense é importante notar que a colaboração interinstitucional favoreceu um olhar particularizante e localizado para a etnomusicologia no estado. Das 14 dissertações e teses produzidas no PPGARTES, no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia (Período entre 2009 e 2013), é importante observar que uma dedicou-se à música ameríndia, 12 às expressões musicais não-indígenas e uma a casos fora do estado.

Esses dados tornam ainda mais relevantes e promissoras as pesquisas etnomusicológicas conduzidas no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM e orientadas pela etnomusicóloga Dra. Deise Lucy de Oliveira Montardo, envolvendo, também, processos de formação de estudantes indígenas que desenvolvem, por sua vez, pesquisas sobre suas práticas artísticas. Um exemplo é a dissertação de May Anyely Costa, antropóloga ticuna, que faz um estudo etnográfico da festa de iniciação feminina Ticuna na aldeia Umariacú I, em Tabatinga-AM (COSTA, 2015). Essas experiências de formação e pesquisa com estudantes indígenas podem propiciar novos temas, metodologias e críticas à etnomusicologia diante da disciplinarização ideológica mais ampla e sua estrutura de alteridade subjacente. O etnomusicólogo Hugo Ribeiro, ao descrever sua metodologia de pesquisa entre guitarristas de rock em Aracaju, aponta o conceito de endoetnografia a partir da perspectiva dos roqueiros (sendo ele próprio guitarrista de banda de rock e professor desse instrumento) ao examinar música produzida por eles mesmos (RIBEIRO, 2010). Esta questão nos remete novamente aos horizontes da “etnomusicologia colaborativa”, a qual abordamos a seguir a título de conclusão. Ainda sobre experiências de ensino intercultural na Universidade Federal do Amazonas, o artigo de João Paulo Lima Barreto e Gilton Mendes dos Santos (s/d) discute a contribuição das formas de pensar e produzir conhecimento indígenas na pesquisa antropológica num movimento em direção ao autoreferenciamento enquanto estratégia etnográfica, também ponderada por José Jorge de Carvalho em seu artigo “O olhar etnográfico e a voz subalterna” (2001). Ainda no estado do Amazonas, na Universidade do

Estado do Amazonas (UEA), o etnomusicólogo Bernardo Thiago Mesquita também vem desenvolvendo estudos sobre práticas musicais amazônicas no âmbito do Curso de Música.

Cabe observar, ainda, um viés experimental que o GPMIA vem adotando nos últimos dois anos denominado “Experimentação Poética”, cujos objetivos estão relacionados com as sinapses e encontros interartes e subjetividades a partir de pesquisas diversas, sejam elas etnográficas ou não, coletivas ou individuais. Notadamente a partir dos projetos “21 – experimentação poética”, de caráter etnográfico e histórico, resultou numa obra que dialoga com as áreas da prosa, fotografia e música; “Eco do Sentido”, obra que agrega poesia, criação musical, fotografia e performance; e “Ouvir e Ver o Marco da Légua”, de caráter etnográfico com fim último de mapeamento cultural do bairro do Marco, em Belém do Pará, com resultados poéticos a partir de narrativa imagético-sonora do espaço urbano e com intervenções artísticas por meio de varais fotográficos nas ruas e canteiros da principal avenida do bairro. Tal vertente de investigação busca, também, refletir sobre o lugar epistemológico do etnomusicólogo amazônico, muitas vezes ele mesmo artista e pesquisador.

Etnomusicologia colaborativa – a estreita relação com os protagonistas culturais

O compartilhamento de saberes, o estabelecimento de parcerias entre grupos diversos, uma visão abrangente da permeabilidade da prática musical e a abertura da academia para o diálogo com o conhecimento tradicional parecem compor um caminho importante para a etnomusicologia na Amazônia. A experiência do GPMIA com o clã *Desana Guahari Diputiro Porã*, Iauaretê, Amazonas, no Alto Rio Negro oportunizou a realização dos projetos de pesquisa “Música e Sociedade Indígena na Amazônia”, “Mito e Música entre o clã *Guahari Diputiro Porã*” e “Música e mito no Alto Rio Negro: criação e transformação da humanidade”, dos quais foram produzidos 13 subprojetos de iniciação científica, três trabalhos de conclusão de curso, uma dissertação de mestrado e um projeto de pós-doutorado, além de dois livros sobre os projetos, um DVD e diversos artigos. Tal colaboração com os Desana teve a duração de 13 anos, tendo sido finalizada em 2013. Ao longo desse período, as lideranças indígenas estiveram três vezes na UFPA na qualidade de pesquisadores e professores, expondo sua música e apresentando seu esforço em promover a transmissão dos conhecimentos tradicionais para as próximas gerações. O desenrolar dessa parceria ocorreu no sentido de empoderamento das lideranças enquanto protagonistas de sua história, implementando outras maneiras de produção de conhecimento e promovendo o diálogo com os estudantes do curso de música da UFPA.

Essas experiências interculturais apontam para a necessidade de pensar outras “epistemologias” a partir da sabedoria milenar dos povos originários e tradicionais amazônicos. A seguir, apresentamos algumas iniciativas nesse sentido:

- desde 2006, algumas ações de caráter extensionista têm visado incorporar a sabedoria de mestres na vivência dos alunos do Curso de Licenciatura Plena em Música com a contratação de mestre de percussão e de carimbó Nego Ray para ministrar oficina de construção de curimbó e outros instrumentos percussivos por meio do PROINT “Música e Serviço Social: inclusão de saberes”. Os instrumentos foram incorporados ao patrimônio da UFPA;

- no ano seguinte, em 2007, foi realizado o convite ao senhor bayá Raimundo Galvão para participar do Encontro sobre Patrimônio Imaterial promovido pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. A UFPA entrou como parceira por meio do projeto de pesquisa “Música e mito entre os Guahari Diputiro Porã, Am”;

- em 2011 houve a realização do Seminário de Pesquisa em Música com mesa-redonda composta por mestres da música paraense, promovida pela UFPA no 38º Encontro de Artes;

– entre 2011 e 2012 houve o atendimento às demandas dos Karipuna na Reserva Indígena do Oiapoque quanto à realização de oficinas de música por meio do PROINT “Arte em toda Parte: temas transversais como colaboradores sociais”. Em 2012 foi realizado o Ciclo de Estudos Etnomusicológicos – seminários apresentados por membros do GPMIA e GEMAM, com temas relacionados às pesquisas desenvolvidas nestes grupos, bem como os Seminários Internos do GPMIA, organizados pelo GPMIA e MPEG sobre pesquisas no Alto Rio Negro;

– em 2013 houve a realização do Fórum de Pesquisa em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes com a participação de três líderes indígenas desana do Alto Rio Negro para compor a mesa redonda sobre práticas musicais do Alto Rio Negro, juntamente com pesquisadores da área;

– por meio de uma experiência do Departamento de Antropologia da UFPA, a convite do Observatório da Educação Indígena foi ofertada a disciplina “Tópicos em Etnomusicologia” no Curso de “Especialização em Populações Indígenas da Amazônia” com o objetivo de refletir sobre a aplicação da lei 11.645/2008. O curso foi voltado para professores da educação básica, entre eles, professores indígenas;

– em 2014, foi realizado o projeto “Encontro de Saberes” na Escola de Música da UFPA e no programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA nas disciplinas “Sociologia da Música” e “Seminários Avançados III – Encontro de Saberes”, respectivamente, a partir de uma parceria com a Universidade de Brasília por meio do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa¹⁰, também conhecido como INCTI de Inclusão. Esse projeto oportunizou a participação dos mestres Beto, amo do Boi-Bumbá Estrela Dalva, da mestra Iracema Oliveira, Guardiã do Cordão de Pássaro Tucano, do mestre de carimbó Lucas Bragança e do mestre indígena Tixnair Tembê como ministrantes das referidas disciplinas, implementando sua maneira de conceber música e sua metodologia de ensino de música. Essa inovação metodológica permitiu novas formas de viver/sentir e fazer música bem como oportunizou a reflexão sobre diversas questões relacionadas à etnomusicologia.

Finalmente, deve-se destacar o projeto “Cartografia Musical do Pará – conhecer e valorizar a diversidade musical”. O projeto é vinculado aos Grupos de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e Estudos Musicais do Pará – GEMPA, este projeto é coordenado pela professora Sonia Chada. O desenvolvimento do projeto se dá, inicialmente, por meio da busca de inventários já realizados pelas instituições do estado; por meio de projetos de pesquisa associados ao desenvolvimento das disciplinas “Introdução à Etnomusicologia” e “Sociologia da Música”, pelas quais Chada e Barros são responsáveis; de sub-projetos realizados no âmbito dos referidos grupos de pesquisa; pelos trabalhos de conclusão de curso realizados no âmbito dos cursos regulares de música da UFPA e dentro do Programa PARFOR e das dissertações de mestrado.

Considerações finais

Observa-se, atualmente, a necessidade e um esforço de expansão de ações e reflexões na área para uma perspectiva amazônica e latino-americana a partir de estabelecimentos de redes de discussão em países que compõem a Pan-Amazônia¹¹ e com as próprias sociedades tradicionais amazônicas. Talvez, um dos desafios que se colocam neste momento, seja o de observar paradigmas próprios a partir das demandas oriundas das populações amazônicas. A literatura sobre música indígena na Amazônia apresenta a música como central na vida dessas

¹⁰ <http://www.inctinclusao.com.br/>

¹¹ Os referidos grupos de pesquisa estão investindo nessas redes e buscando parcerias, processo este ainda em fase de consolidação.

populações. Estudos na área de arqueomusicologia sobre a prática musical tapajônica demonstram a relevância da música para aquela sociedade, seja relacionada com as práticas xamânicas ou a manutenção da estabilidade social. A música também pode estar associada à resistência e luta, como é o caso dos povos indígenas do Alto Rio Negro.

Há necessidade de observar a formação dos professores que irão atuar nas aldeias indígenas e grupos quilombolas e oportunizar a formação de lideranças indígenas e quilombolas como Licenciados em Música ou atribuição de outra licença para que os mesmos sejam professores nas suas escolas; bem como a preparação dos professores de música por meio das licenciaturas e do PARFOR para atuar nas comunidades tradicionais específicas. Assim, deve-se observar a importância do PARFOR no contexto de discussão sobre o ensino de música nas escolas nos interiores da Amazônia. Em 2013 houve uma jornada de TCCs do Curso de Licenciatura em Música do PARFOR Capanema (PA) na qual diversos temas ligados à etnomusicologia e educação musical, em diálogo, oportunizaram a exploração das questões políticas e ideológicas que perpassam a gestão escolar nos interiores, incluindo a organização curricular e a prática musical nestas escolas.

Por fim, deve-se pensar nas questões de especificidade e legitimidade das músicas indígenas e quilombolas e observar os diferentes contextos sonoros das aldeias indígenas, considerando os processos de atualização de repertórios e diálogos interculturais que oportunizam o surgimento de repertórios musicais novos e/ou interpretações de repertórios veiculados em diversas mídias (algumas vezes as populações que consomem e praticam estilos musicais difundidos na mídia não são vistas como legítimas pela população leiga) e observar as especificidades das práticas musicais indígenas e quilombolas na elaboração dos Projetos Pedagógicos de Cursos.

Diante do exposto anteriormente, eixos temáticos como etnomusicologia e estudos decoloniais, arqueomusicologia, questões de gênero, cibercultura e movimentos sociais na Amazônia constituem roteiro/quadro de temas e projetos a serem desenvolvidos com vistas a articular os horizontes decoloniais acima tratados e promover a urgente reorientação da etnomusicologia pan-amazônica de modo a propiciar encontros interculturais, reconhecimento de tradições e epistemes e protagonismo cultural. Enfim, espera-se que as discussões, revisões, informações e propostas aqui apresentadas contribuam para instigar encontros, entrelaçamentos e perspectivas que restituam à etnomusicologia sua condição interdisciplinar, com *status* autônomo no campo musicológico. Afinal, não há por que fazer dos saberes, sentidos e práticas musicais amazônicas um campo subordinado do conhecimento científico ocidental. A colaboração com os sujeitos locais tem ensinado que a arte ameríndia, bem como a de outros povos, comunidades e grupos não é necessariamente importante pelo fato de poder ser etnicizada, mas sim porque é fundamentalmente cultura.

Referências bibliográficas

ACSERALD, Maria. “Dança, Corpo e Cultura: uma proposta de diálogo entre o ensino formal de dança na universidade e a transmissão de saberes nas danças populares e tradicionais”. *Antropologia da Dança*, v. 2, p. 287-303, 2015.

ARETZ, Isabel. *Música Prehispanica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires: Lumen, 2003.

ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vincenzo. “Sound praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio de Janeiro”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 45, p. 28-42, 2013.

BARRETO, João Paulo de Lima; SANTOS, Gilton Mendes dos. “Des poissons ET des hommes”. *Chercher, reperer, avancer*, p.158-173. Disponível em: www.cairn.info/sci-hub.io Acessado em: 02.01.2016.

BARROS, Líliam; GOMES, Lohana. “The Cataloguing of Musical Instruments from the Tapajônica Collection at the Emílio Goeldi Museum in Belém - Pará – Brazil”. In: CONGRESSO DE ORGANOLOGIA DE BRAGA. Portugal, 2014.

BARROS, Líliam; CHADA, Sonia; ALMEIDA, Sulamita. “Música e Memória nas aldeias Karipuna da Reserva Indígena Uaçá, no Baixo Oiapoque, Amapá”. In: *Arte em Toda Parte: temas transversais como colaboradores sociais*. Belém/Pará: PPGARTES, 2015.

BASTOS, Rafael Menezes. *A Festa da Jaguatirica*. Florianópolis: EDUSC, 2013.

BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les orchestres tule dès Wayãpi*. Nanterre/France: Societé d'ethnologie, 1997.

BEHAGUE, Gerard. “Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology.” In: *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Edited by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press, 1991, p. 56-68.

BOLÍVAR, José Angel Viña. “Ensayos sobre el arte en Venezuela (Ramón de la Plaza, 1883): una perspectiva musical etnohistórica”. *El oído pensante* 4 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>, 2016. Acessado em 10/03/2016.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

BRIONES, Claudia. “Formaciones de alteridad: Contextos globales, procesos nacionales y provinciales”. In: BRIONES, Claudia (ed.). *Cartografías Argentinas: Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia, 2005.

BLUM, Stephen. “European Musical Terminology and The Music of Africa”. In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Edited by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press, 1991, p. 3-29.

CAMBRIA, Vincenzo; Edilberto Fonseca; Laíze Guazina. “With People: Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology” In: *The World of Music* (new series), v. 5, n. 1, 2016, p. 55-80.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. “O olhar etnográfico e a voz subalterna” *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CHADA, Sonia; BARROS, Líliam. “Relatório Final do Projeto Arte em Toda Parte: temas transversais como colaboradores sociais”. Universidade Federal do Pará, 2012.

CHADA, Sonia; BARROS, Líliam, *et al.* “Relatório Geral do Encontro de Saberes”. Original não publicado. Universidade Federal do Pará, 2014.

CHAMORRO, Jorge Arturo. “Contribuições teóricas y metodológicas de la etnomusicología latinoamericana”. Disponível em www.academia.edu.

COHEN, Judah M. “Shadows in the Classroom: Encountering the Syrian Jewish Research Project Twenty Years Later”. In: *Shadows in the Field: New Perspective for fieldwork in Ethnomusicology*. Gregory Barz and Timothy J.Cooley (orgs). Oxford University Press, 2008.

COSTA, May Anyely Moura da. “‘Nós Ticuna temos que cuidar da nossa cultura’: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Uariaçú I, Tabatinga, Alto Solimões (AM)”. Dissertação de mestrado. Manaus: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas. 2015.

COSTA, Maurício; CHADA, Sonia. “Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense” In *Trânsito entre Fronteiras na Música*. Lia Braga Vieira, Lucas Robatto e Cristina Tourinho (orgs). Belém: PPGARTES, 2013.

COTTRELL, Stephen. “The Impact of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum*, v. 20, n. 2, 2011.

DORING, Katharina. *Cantador de Chula: O samba antigo do Recôncavo Baiano*. 1ª edição. Salvador/Bahia: Pinaúma Editora, 2016.

DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidade e eurocentrismo”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.55-70.

_____. *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Editorial Nueva Utopía, Madrid, 1992.

ESPINOZA, Dimas Arrieta. “Arte Verbal Amazónica”. Disponível em: www.elhablador.com. Acesso em: 02.10.2014.

FALS BORDA, Orlando; RODRÍGUEZ BRANDÃO, C. *Investigación Participativa*. Montevideo: La Banda Oriental, 1987.

GONZALEZ, Juan Pablo. *Pensar La Música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *Estigma e cosmopolitismo na constituição da música popular urbana de periferia: etnografia da produção de tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de doutorado. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAGO, Jorgete. *Os espaços de apresentação do Boi Bumbá em Belém: estudo das apresentações do Boi Bumbá Flor do Guamá*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

_____. “Protagonismos nas práticas musicais das mestras da cultura popular tradicional em Belém-Pa”. In: *Anais da II Jornada de Etnomusicologia*. Belém/Pará: PPGARTES, 2015.

LENGWINAT, Katrin. “Report of Ethnomusicology at Venezuela”. *Bulletin of the International Council for Traditional Music*. 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 4º ed. Belém/Pará: Cultural Brasil, 2015.

LUHNING, Ângela. “Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras” In Rosângela Pereira de Tugny; Ruben Caixeta de Queiroz (Orgs.) *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006, p.37-55.

_____. “Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais”. *Música em Perspectiva*. v.7, dez. 2014. p.7-25.

LUHNING, Ângela; Thiago Carvalho; Flávia Diniz; Aron Lopes. “Ethnomusicological Goals and Challenges in Brazil” *The World of Music* (new series), v. 5, n.1, 2016, p.55 – 80.

MARQUES, Francisca. “Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo Baiano” *Revista USP* n.78, jun./ago. 2008. p.130-8.

MEDEIROS, Afonso. *A Arte em seu Labirinto*. Belém/Pará: Instituto de Artes do Pará, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy de Oliveira. “A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do projeto Podáli – valorização da música Baniwa”. *Trans: Revista Transnacional de Música*, n. 15, 2011.

MORAES, Maria José. “O choro em Belém do Pará: ontem, hoje e sempre”. *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia*. Belém/Pará: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2009, p.77-82.

_____. “Arraial do Pavulagem: a moderna tradição de uma prática musical”. Tese de doutorado. Salvador/Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2012.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of music*. Evanston, Illinois, 1964.

MINÃNA, Carlos. “Entre el folklore y la etnomusicologia. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, n. 11 p. 36-49, 2000.

MIGNOLO, Walter. “Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica”. In Catherine Walsh; Freya Schiwy; Santiago Castro-Gómez (eds.). *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*. Quito: UASB/Abya Yala, 2002.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

_____. “A colonialidade de cabo a rabo: O hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade”. In Edgardo Lander (org.). *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

MULLO, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito/Ecuador: Cartografía de La Memoria, 2009.

NETTL, Bruno & BOHLMANN, Philip (eds.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1991.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. University of Illinois Press, 2005.

PAZ, Francinaldo; AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. “Reflexões sobre as identidades musicais e as guitarradas em Belém do Pará” ANAIS DA II JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA. BELÉM/Pará: PPGARTES, 2015.

PINDARD, Marie-Françoise. *Musique Traditionnelle Creolle. Le Grajé em Guyane*. Guyane: Ibis Rouge Editions, 2006.

PORTER, James. “New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey”. *Trans: Revista Transcultural de Música* n. 1, 1995.

QUEIROZ, Luis Ricardo; FIGUEIRÊDO, Ana Raely; RIBEIRO, Yuri Moreira. “Práticas musicais no contexto de João Pessoa”. ANAIS DO XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). Brasília, 2006.

RIBEIRO, Berta Gleiser. *Arte Indígena. Linguagem Visual*. São Paulo: Itatiaia, 1989.

RIBEIRO, Gustavo Lins; ESCOBAR, Arturo. *Antropologias mundiais: Transformações da disciplina em sistemas de poder*. Brasília: Editora UnB, 2012.

RIBEIRO, Hugo. *Da fúria à melancolia: A dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracajú*. Aracajú/Recife: EDUFS, 2010.

RIVEIRO, Afonso Dávila. “La cuenca amazônica: músicas populares urbanas”. *Revista A Contratiempo*. 1988.

ROSA, Laila. “Do meu canto em viva água: percepções (ou devaneios poéticos e filosóficos) sobre criação musical, performance e teorias feministas a partir de ‘Água Viva: um disco líquido’”. *Anais da IASPM*, Salvador, 2015.

ROSSE, Leonardo Pires. “E Kômâyxop vem visitar um livro”. In: Toninho Maxakali & Eduardo Pires Rosse (Orgs.). *Kômâykop: cantos xamânicos maxakali/tikmu’un*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

ROSSELS, Beatriz. “La orgiástica baraunda y el alma de las muchedumbres. Modernidad y Política en el Estudio Del Folklore Argentino Y Boliviano (1900-1950)”. Disponível em: www.ifeatnet.org. Acesso em: 02.10.2014.

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. 2 ed. São Paulo, Unesp, 2011.

SEEGER, Charles. “Systematic and Historical Orientations in Musicology”. *Bulletin of the American Musicological Society*, v.1, Jun., 1936, p. 16.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kĩsêdjê?* São Paulo: Cosac/Naiffy, 2015.

SEEGER, Anthony. “Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia”. *Ethnomusicology*, v. 50, n.2, 2006.

SILVA, Cristhian Teófilo da. “Auto-representação indígena na escrita etnográfica: elementos teóricos para a consideração da intertextualidade etnográfica”. *Campos* 9/1, p. 87-108, 2008.

STEIN, Marília Raquel Albornoz; SILVA, Vherá Poty Benites da. “Refletindo sobre experiências em Etnomusicologia Colaborativa no Extremo Sul do Brasil”. 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, Natal/RN, 2006.

SOCIETY for Ethnomusicology. *Strategic Plan 2010-2015*. Progress Report. August 14, 2015. Disponível em: [\[http://c.ymcdn.com/sites/www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/Docs/SEM_2010-2015_Strategic_Plan.pdf\]](http://c.ymcdn.com/sites/www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/Docs/SEM_2010-2015_Strategic_Plan.pdf) acessado em 15/12/2015.

SHELEMAY, Kay Kaufman. “The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition”. In: Gregory Barz and Timothy J.Cooley (orgs). *Shadows in the Field: New Perspective for fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press, 2008.

SOUSA SANTOS, Boaventura. *Pela mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 14ª Edição. São Paulo: CORTEZ, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil” ANAIS DO XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1997.

TROUILLOT, Michel-Rolph. “Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness”. *Global Transformations. Anthropology & the Modern World*. Palgrane, 2003.

TUGNY, Rosângela Pereira de. “Etnomusicologia, fronteiras e diálogos: aplicações, interação social, políticas públicas” In: Angela Luhning e Laila Rosa (Orgs.). *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Salvador: Contexto, 2004. p.79-88.

_____. *Cantos e histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

VASQUEZ, Carlos Mansilla. *Patrimonio sonoro arqueológico. Su estudio y sistematización en el Perú. s.d., 24 p.* Disponível em:
http://www.academia.edu/4444629/PATRIMONIO_SONORO_ARQUEOLOGICO
Acessado em 27/04/17.

VIEIRA, Lia Braga; IAZETTA, Fernando (org.). *Trilhas da Música*. Belém: EDUFPA, 2004.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas” In: Lux Vidal (Org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Edusp, 1992.

WITZELEBEN, J. Lawrence. “Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music”. *Ethnomusicology*, vol. 41-42, 1997.

Da inferência ao método: panorama da etnomusicologia aplicada no Brasil entre 2004 e 2016

Paulo Vinícius Amado

Resumo

O artigo é o desdobramento de uma revisão de literatura que se tem empreendido acerca de escritos que mencionem a Etnomusicologia Aplicada ou mesmo trabalhos etnomusicológicos baseados na ideia da Pesquisa Ação Participativa. Consideram-se textos que abordem o assunto tanto como uma matéria analítica – e via comentários de sua necessidade e viés ético – quanto em termos teórico-metodológicos e da implantação ou da práxis de determinados autores. Como apontamentos das leituras realizadas, deslinda-se – ainda que esquematicamente – um panorama que trata: 1) das primeiras alusões à necessidade de compromisso e implantação da Etnomusicologia Aplicada no Brasil, ao que tudo indica no ano de 2004; e 2) de alguns exemplos recentes de experiências com essa vertente da disciplina, conforme descritos, respectivamente, por pesquisadores e demais responsáveis. Ao final, elaboram-se considerações acerca, primeiramente, de uma profunda irmanação dos pensamentos responsivos dos autores estudados, que formam um tipo de rede quando se citam mutuamente e, adiante, das especificidades de se pensar e realizar uma Etnomusicologia Aplicada e Participativa nos diversos pontos do Brasil.

Palavras-chave: etnomusicologia aplicada no Brasil; revisão de literatura; metodologia.

From the inference to the method: Landscape of applied ethnomusicology in Brazil from 2004 to 2016

Abstract

The article is an unfolding of a literature review of papers that mention Applied Ethnomusicology or ethnomusicological works based on the idea of Participatory Action Research. The texts under consideration are those attentive to the issue both as an analytical matter – regarding its necessity and ethical basis – and in theoretical and methodological terms, concerning the thought and practice of certain authors. As initial notes of the readings taken, it unravels – yet that schematically – a panorama that deals: 1) with the early allusions to the need for commitment and implementation of applied ethnomusicology in Brazil, according to some indications, in the year 2004; and 2) with some recent examples of experiences with this branch of the discipline as described, respectively, by researchers and others involved. By the end of the article, I discuss the profound identification among the studied authors' thought, which form a kind of network of mutual quotations. I also consider the specificities of thinking and performing an Applied and Participatory Ethnomusicology at different points of Brazil.

Keywords: applied ethnomusicology in Brazil; literature review; methodology.

Introdução

Se for necessário apontar uma das demandas mais recorrentes e importantes do universo acadêmico brasileiro nas últimas três décadas, sem sombra de dúvidas sobleva-se aquela em que se exige uma maior comunicabilidade entre as universidades – e centros de ensino e pesquisa – e a ampla sociedade; o trânsito de informações e a criação de canais mais efetivos para um diálogo diretivo e próximo

entre o “dentro” e o “fora” das instituições de estudo no Brasil¹. As disciplinas do ramo, diga-se, das “humanidades” – e, marcadamente nesse meio, a Antropologia e, sua quase irmã ou herdeira, Etnomusicologia – talvez possam se destacar como aquelas que mais se posicionaram responsivamente frente a esta necessidade nos últimos anos no cenário nacional². A partir deste íterim, desenvolve-se o texto abaixo sublinhando a vertente da Etnomusicologia Aplicada, em especial, no que toca as primeiras referências a tais termos e a respeito do seu desenrolar no Brasil.

Evidentemente, trata-se aqui de um recorte dentro do universo bastante amplo e multifacetado da Etnomusicologia, tanto mundialmente quanto no interior da disciplina na academia brasileira³. Primeiramente, sabe-se que a Etnomusicologia, do modo como praticada no Brasil, guarda especificidades se comparada com aquela feita em outros países – marcadamente nos EUA e na Europa – sobretudo, devido ao fato de que enquanto os campos de pesquisadores estrangeiros, em geral, são exteriores aos seus países de nascimento, no Brasil existe uma tendência dos estudiosos em se manterem lidando com manifestações músico-culturais nacionais menos ou mais próximas⁴ (cf. SANDRONI, 2008 e LUHNING, 2006 e 2014)⁵. Ainda nesse prisma, tem-se uma característica da fundação da Etnomusicologia no exterior que pautava a relação do pesquisador com as sociedades estudadas como tributária ainda de uma

¹ A realidade dessa reivindicação, sabidamente, não se concentra no meio acadêmico brasileiro. Trata-se, a bem da verdade, de um fenômeno do academicismo ocidental em geral, tomado mesmo como uma das características da tão conclamada e discutida pós-modernidade – conforme Santos (2000), e, mais proximamente dos estudos da música, a introdução e o capítulo inicial de Salles (2005), que traz à liça um consistente grupo de pensadores para discussão do assunto, e também Born (2010, p. 212) quando trata da necessidade e possibilidade de uma musicologia mais “responsável e responsiva”. A questão, porém, é um tanto mais recente no Brasil e ainda se coloca como pertinente, sobretudo, no movimentado contexto dos últimos anos com: 1) consideráveis mudanças socioeconômicas; 2) ampliação do número de universidades e crescimento do número de alunos do ensino superior e também nos diversos programas de pós-graduação. Significativa nesta história a eclosão, também, de muitos “centros de extensão” nas universidades Brasil afora: na maioria das vezes, o ponto de mais contato entre estudantes, pesquisadores e, por assim dizer, a comunidade em geral. Este artigo, por questões de método e das poucas páginas, se concentra na realidade próxima, isto é, a brasileira.

² O que não quer dizer, de modo algum, que outras áreas de estudo – mesmo na linha das “exatas” ou das chamadas “ciências naturais e biológicas” – não tenham respondido, à sua maneira, à inquirição mencionada – a este respeito, interessante: Eco (2000) e Santos (2000a e 2000b). A Antropologia – e aqui, mais de perto, a Etnomusicologia – talvez pela natureza intrínseca do desenvolvimento de seus estudos, empreendidos quase sempre em contextos “de fora” da universidade – e, às vezes, também “de fora” do ocidente ou da sociedade eurocidental – acabam tendo a discussão do contato e da proximidade com outrem no cerne de suas mais importantes questões filosófico-metodológicas. Ver, como exemplos ou tratando disso: Viveiros de Castro (2002); Nettle (2005); Geertz (2008) e Seeger (2015). Já a respeito especificamente da vertente “aplicada” e “participativa” ou “participante” da Etnomusicologia brasileira, cabe inferir que se pode compreender como tributária de um movimento anterior iniciado mesmo por obra de estudiosos da Área da Educação (nisto lembrando sempre de Paulo Freire) e, mais de perto, da Antropologia, pelo menos desde as décadas de 1970 e 1980 – acerca deste ponto, dentre outros exemplos, ver Carlos Rodrigues Brandão (1981 e 1984). Lühning (2014) aponta essa relação entre a vertente da pesquisa antropológica participante, representada mesmo por Brandão e autores a ele associados ou próximos, e a pesquisa etnomusicológica de verve aplicada. Esta irmanação de uma e outra área do conhecimento – a Antropologia e Etnomusicologia – pode motivar ainda outro texto de revisão e resenhas, um trabalho futuro com espaço dedicado especificamente a tal questão.

³ Aqui, valendo-se do histórico apontado por Pinto (2004) e Menezes Bastos (2014).

⁴ Muitas vezes ligadas a grupos e localidades periféricas, mas não só nesses contextos; pesquisas também se dão em ambientes urbanos e mesmo com manifestações inseridas num comércio cultural de inspiração, por assim dizer, eurocidental e mercadológica.

⁵ Sandroni (2008), aliás, fazendo coro às ideias de Béhague (1999), descreve tal procedimento como uma quase desvantagem da Etnomusicologia do Brasil. Lühning (2006 e 2014), diferentemente, vê nisso oportunidades de trabalhos realmente engajados.

relação entre metrópoles e colônias. A Etnomusicologia no Brasil, a seu modo, lidou, a princípio, com outras distinções, as quais eram vivenciadas intrinsecamente no contato entre classes sociais diferentes dadas as realidades, de um lado, do pesquisador e, do outro, dos viventes de um pretendido ‘campo de pesquisa’ – numa micropolítica em que confrontos apareceriam, muitas vezes, dissimulados por uma pertença geral ufanista dos bens músico-culturais⁶. A segunda maneira de entender o recorte ora proposto é inferindo a coexistência da Etnomusicologia Aplicada, em terreno brasileiro, com outras maneiras de se empreender pesquisas etnomusicológicas, essas talvez com viés mais analítico-descritivo, e muitas vezes ligando-se mesmo ao interesse direto e exclusivo de conhecimento de ocasiões propícias ao acontecimento de determinadas manifestações músico-culturais, sem um destino ou objetivo, por assim dizer, responsivo ou politicamente implicado da pesquisa para com uma comunidade em estudo – embora dando alguma visibilidade acadêmico-científica atrelada à divulgação de trabalhos publicados a tal respeito. Aqui, entretanto, cumpre-se mencionar que estas maneiras distintas de pesquisar existem e se realizam, mas sem valoração de uma prática investigativa frente à outra. O presente artigo, portanto, tem caráter remissivo e de resenha de trabalhos focados no procedimento etnomusicológico aplicado, e escopo daqui é, portanto, mais aproximativo e de organização cronológica, e nada judicativo; não é tarefa deste texto se posicionar pró ou contra quaisquer abordagens de pesquisa.

Das inferências: primeiras alusões à Etnomusicologia Aplicada no Brasil

Sabe-se que algumas datas destacadas em levantamentos, estudos ou matérias cumprem – no mais das vezes – o papel de uma orientação didaticamente informada: o que se torna mais patente se tais demarcações são postuladas a respeito do aparecimento de fenômenos e empreendimentos culturais, ou ainda acerca da eclosão de ramos de estudo e da emergência de novos paradigmas, antiparadigmas e exigências filosófico-metodológicas⁷. Ocorre, porém, que mesmo considerando esta realidade – e, ainda, sem a pretensão de definir nestas poucas páginas o exato momento em que se instituiu uma Etnomusicologia Aplicada em terreno acadêmico-social brasileiro – a revisão realizada deparou-se com coincidências de marco temporal dignas de atenção e de nota: e isto, especificamente, no que se refere ao ano de publicação de diferentes trabalhos em que aparecem premissas, inferências e conceitos sobre tal vertente de estudos e atuação⁸. Conforme se apurou a respeito, parece bastante plausível ressaltar o ano de 2004 como aquele em que irromperam algumas das primeiras referências diretivas e incitantes à Etnomusicologia Aplicada enquanto demanda e roteiro ético para

⁶ Acerca de críticas a esse tipo de dissimulação, ver escritos de José Jorge de Carvalho (2000; 2001 e 2004), de Rosângela Pereira de Tugny (1999 e 2014), e, novamente de Angela Lühning (2014) – as duas últimas autoras, aliás, muito proximamente – dentre outros autores da Antropologia e da Etnomusicologia.

⁷ O próprio desenvolvimento da Etnomusicologia no Brasil – ou de uma Etnomusicologia brasileira (conforme uso dos termos de LÜHNING, 2006 e 2014) – faz perceber isto, conforme demonstram os levantamentos, discussões e análises de Suzel Reily (2002), Elizabeth Travassos (2003), Tiago de Oliveira Pinto (2004), Carlos Sandroni (2008), Rafael José de Menezes Bastos (2011) e Angela Lühning (2014); todos eles, inclusive, tratando da pluralidade de interesses e temas etnomusicológicos no país, e fazendo entrever que a caminhada da disciplina não se pode tomar a partir do ideário de pauta linear e positivista, nem tampouco imbuída de uma única lógica ou orientação teórico-procedimental.

⁸ Aqui, pelo restrito espaço destas páginas, não se elabora algo acerca do contexto de surgimento de uma Etnomusicologia Aplicada num nível histórico global ou internacional. Sobre isto, ver: Long (2003); Harrison, Mackinlay e Pettan (2010) e Pettan e Titon (2015).

algumas pesquisas e atividades a elas correlacionadas – em geral, atinentes ao diálogo entre academia e sociedade – no Brasil⁹.

Ora, publicam-se no decurso deste ano artigos e capítulos de livros como os de José Jorge de Carvalho e Vincenzo Cambria. O período contempla também uma conferência de Samuel Araújo (2004), em que se apresentam ideias de intervenção em comunidades cariocas e se menciona o universo da Pesquisa-Ação Participante e, em extensão ou comunicação dos intentos, também os princípios e implicações de uma Etnomusicologia Aplicada¹⁰ – inclusive, corroborando intertextualmente os apontamentos de J. J. Carvalho¹¹ e V. Cambria¹².

O texto de Carvalho (2004) é tomado aqui, mesmo que não mencionando em termos diretos a Etnomusicologia Aplicada. O antropólogo e etnomusicólogo, em sua prosa densa, elabora um necessário panorama – historicamente informado e com contornos críticos de viés marxista e freireano – sobre as muitas orientações, discursos e procedimentos adotados em diferentes épocas por pesquisadores e entusiastas das tradições performáticas, sobretudo, num recorte do cenário afro-brasileiro. Ao questionar, por exemplo, a imposição mais ou menos velada ao pesquisador de “um interesse de mais-valia em seu trabalho” (p. 05) e o aspecto da “desigualdade de classes” subliminarmente engendrada no contato entre alguns pesquisadores e os guardiões das tradições performáticas e culturais (pp. 06 e 11), Carvalho toca, ainda que indiretamente, em assuntos relevantes para a conformação das demandas e diretrizes da Etnomusicologia Aplicada que se anunciava no Brasil¹³. Os trechos finais do trabalho de José Jorge, contudo, é que demonstram mais claramente alguns quase prognósticos que, o tempo demonstrou, se conformaram em diretrizes básicas do ramo de atuação etnomusicológica em questão, sobretudo nas irrefutáveis frases sugerindo “uma revisão

⁹ Ora, pois, o ano de 2004 aparecendo aqui como um marco didático necessário à estrutura deste trabalho de revisão e resenha. Obviamente, é de se problematizar a fixidez disso; as preocupações e constatações de estudiosos e pesquisadores que desencadearam o movimento de procura e defesa do método e paradigma da Etnomusicologia Aplicada certamente antecedem os anos 2000 (ver, como exemplo disso, um dos trechos narrativos do posfácio de SEEGER, 2015, p. 272). Contudo, é compreensível que as necessidades e anseios anteriores levassem algum tempo para serem sistematizados reflexivamente e articulados conforme um discurso de pretensões, por assim dizer, científico-acadêmicas (nos termos duma Etnomusicologia que se reconhece como “aplicada”). Como mencionado desde o início, e em defesa desse uso de uma data limite, os apontamentos aqui registrados assumem-se, de fato, mas não sem cuidado, como um tanto esquemáticos.

¹⁰ A Pesquisa Aplicada, a Pesquisa-Ação ou Pesquisa Participativa, embora não se considerem sempre como uma mesma coisa, guardam grande interdependência ou mesmo podem caminhar próximas ou num mesmo sentido. Pelo menos essa é a noção defendida pelo sociólogo e professor de metodologia da pesquisa Michel Thiollent: “A pesquisa ação e a pesquisa participativa existem sob várias formas e modalidades e constituem uma ampla família de métodos de pesquisa que podem ser associados a objetos de diagnóstico, de pesquisa propriamente dita, de ações educacionais, comunicacionais, organizacionais ou outras. Elas têm em comum o propósito de permitir ou de facilitar experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada, na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas.” (THIOLLENT *in* ARAÚJO, PAZ & CAMBRIA, 2004, p. 189).

¹¹ Aliás, José Jorge de Carvalho (a partir de vários textos) é um autor mencionado pelos outros dois pesquisadores em seus respectivos artigos, o que demonstra algo de seu pioneirismo e influência no âmbito das novas tendências da Etnomusicologia do Brasil. As noções debatidas, no contexto desses três autores, contam sempre com algo de bastante coeso.

¹² Sendo que ambos, à época, eram pesquisadores atuantes do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro; casos de ressonância dos apontamentos e menções recíprocas destes autores são patentes.

¹³ Esses pontos levantados por Carvalho (2004) serão retomados semelhantemente por Lühning (2006).

da política de relação dos pesquisadores [...] com comunidades guardiãs do patrimônio cultural” e tratando da necessidade proeminente de a academia...

[...] assumir um compromisso com a inclusão social e tentar contribuir para a formulação de políticas públicas, preferencialmente na forma de ações afirmativas, que permitam, pelo menos em um futuro próximo, diminuir o fosso da desigualdade racial e étnica que mantém nos piores índices econômico-sociais os guardiões das valiosas tradições e saberes [...]. Mediante sua inclusão em espaços sociais e políticos privilegiados, os artistas populares terão mais condições de veicular eles mesmos suas expressões performáticas, do modo [...] mais apropriado. (CARVALHO, 2004, p. 19).

Já o trabalho de Vincenzo Cambria trata abertamente de “reflexões teóricas iniciais [acerca da] Etnomusicologia Aplicada e ‘Pesquisa Ação Participativa’ [e] sobre a importância de uma postura colaborativa e conversacional na pesquisa etnomusicológica” (CAMBRIA, 2004, p. 01). Este autor também demonstra que, à época de sua escrita, a Etnomusicologia Aplicada trazia consigo algo de incipiente e subsidiária perante o meio acadêmico brasileiro:

Dentro da etnomusicologia, o trabalho “aplicado” é ainda visto como pertencente a uma área secundária, geralmente extra-acadêmica. [...]. A atuação da Etnomusicologia Aplicada, área ainda pouco explorada aqui no Brasil, é muito frequentemente considerada como paralela à da pesquisa em si [...]. (CAMBRIA, 2004, p. 02)¹⁴.

O estágio embrionário desta corrente do trabalho de pesquisadores mais ativos em seu campo de estudo e perto de seus colaboradores não impossibilitava, porém, entrever que a Etnomusicologia Aplicada despontava “como uma resposta concreta ao imperativo ético de se dar um retorno aos grupos ‘pesquisados’” (CAMBRIA, 2004, p. 02). Adiante, sua redação caminha para a menção das referências adotadas no momento de reflexão e elaboração da proposta de “pesquisa-ação participante” que se defendia; ficam evidentes, neste ponto, as inspirações também freireanas de Vincenzo Cambria (a exemplo do texto de Carvalho). Além disso, um sucinto panorama da então realidade do pensamento acadêmico local acerca da Etnomusicologia Aplicada se rascunha, e citam-se nomeadamente trabalhos brasileiros exploratórios de tal contexto: a dissertação de Marques (2003) e a conferência proferida em Columbia/EUA por Araújo (2004). A partir dessa base reflexiva, algumas inferências necessárias e pertinentes se colocam no discurso do autor, e clareiam os compromissos éticos e sociais dos estudos que, conforme cogitados, atenderiam demandas não só de pesquisadores, mas também dos “pesquisados” – algo urgente, principalmente no Brasil:

Um diálogo concreto entre o pesquisador e o grupo pesquisado, cada um com suas especificidades e *práxis* (nos termos de Paulo Freire, a união de “ação” e “reflexão”), pode representar um caminho fundamental na busca de um conhecimento integrador e, por isso mesmo, mais significativo. [...]. Num país cheio de profundas contradições e desigualdades como o Brasil, a academia poderia ter um papel mais significativo se entendesse que a pesquisa não deve ser pensada simplesmente como uma “tecnologia”, ou seja, como um conjunto de métodos e competências específicos a ser aplicado a um determinado problema, mas, também, como uma forma de interação humana que pode contribuir a transformar a sociedade. (CAMBRIA, 2004, pp. 05-07).

¹⁴ Ver também, com proposições similares, CAMBRIA in ARAÚJO, PAZ & CAMBRIA, 2008.

Ainda no ramo das inferências mais francas à Etnomusicologia Aplicada, e das suas ferramentas e metodologias – destacadamente a pesquisa-ação participativa ou mesmo participante – é interessante mencionar: 1) os escritos de Júlia Tygel (2005), que tratam de uma reflexão crítica acerca da implantação de uma metodologia participativa em dois trabalhos que sumarizavam a pesquisa e a ação integradamente¹⁵; 2) o artigo de Samuel Araújo (2006), autor referido por Vincenzo Cambria e também atuante no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, que narra especificidades e vicissitudes da inserção da perspectiva etnomusicológica aplicada e participante numa proposta de mapeamento das práticas musicais e seus sentidos sociais na comunidade da Maré no Rio de Janeiro – a descrição disto tocando pontualmente em elementos interessantes à discussão do método e das orientações éticas constitutivos de tal iniciativa.

O capítulo assinado por Angela Lühning em 2006, com o sugestivo título *Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia aplicada: inquietudes em relação às músicas brasileiras* faz coro com os demais textos mencionados. A autora, num discurso irrequieto e tenaz, engendra-se no cenário das proposições por ações mais deliberadas de pesquisadores das áreas das ‘humanidades e estudos culturais’ – e, sublinhadamente, dos etnomusicólogos – no sentido da intervenção acadêmica, social e política em prol da conformação de uma real reciprocidade e equanimidade entre quem investiga determinada realidade cultural e quem é “nativo” de tal contexto: o caminho mais evidente para compreensão da diversidade músico-cultural do Brasil.

[A autora considera importante] criar de fato uma forma mais participativa de etnomusicologia, já que no Brasil, diferentemente da Europa, existe a chance única de juntar os próprios praticantes com os interessados, estudiosos, educadores que procuram caminhos e formas de mais visibilidade para estas manifestações, criando a partir daí uma prática de compromisso social com as possíveis aplicações de posturas etnomusicológicas. (LÜHNING in TUGNY, 2006, p. 50)¹⁶.

Outro autor que se dedicou ao tema em atenção foi Michel Thiollent (2008) que, embora não sendo etnomusicólogo de ofício, escreve um capítulo no livro *Música em Debate*¹⁷ onde expõe o que chama de “anotações e primeiras interrogações” acerca da aproximação entre as diretrizes da pesquisa-ação e pesquisa participativa com a área da Etnomusicologia: perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia é o mote da seção em que seu texto se posta. Suas colocações e indagações demonstram, primeiramente, as possibilidades do empreendimento de pesquisa etnomusicológica aparelhada segundo os termos e os procedimentos da pesquisa-ação participativa, mas também denota o estágio ainda nascente, naquele tempo, das propostas de coadunação

¹⁵ O artigo de TYGEL, 2005 talvez se coloque, nesse levantamento inicial, como aquele que trata mais diretamente da etapa de experimentações, equívocos, correções e acertos da implantação de um ideário da Etnomusicologia Aplicada e da pesquisa ação participante num cenário de incipiência desta vertente no contexto acadêmico-social e educacional brasileiro. O seu caráter mais reflexivo e de delineamento de premissas iniciais, contudo, faz com que se coloque tal texto na parte de um panorama das inferências à Etnomusicologia Aplicada no Brasil. Sublinhe-se, também, que a autora demonstra implicitamente que a pesquisa e a ação participativa são ferramentas caras à subárea da Educação Musical (com a qual a Etnomusicologia, em felizes oportunidades, tem se comunicado no país). Ver outros trabalhos de Tygel.

¹⁶ Evidentemente, como adiantado na nota n. 8, as ideias de Angela Lühning (2006) são, em imenso, consoantes aos apontamentos de José Jorge de Carvalho (2004), embora os textos tenham um formato geral de escrita um tanto distinto. Ademais, sobre este texto de 2006 e, especificamente a respeito da citação em destaque, confessa-se que algumas afirmativas e comparações, por exemplo, da Etnomusicologia brasileira com a Etnomusicologia internacional, careceriam de uma revisão mais minuciosa para se evitarem riscos de generalizações carentes de embasamento.

¹⁷ (ARAÚJO, PAZ & CAMBRIA, 2008). Ao que parece, Thiollent escreveu a convite dos organizadores.

de tais universos acadêmico-metodológicos. A maneira de seu discurso, inclusive, corrobora com o marco citado acima, do ano de 2004, como uma possível baliza para a defesa inicial e implantação de trabalhos etnomusicológicos baseados nos ditames da pesquisa-ação no Brasil; nesse sentido, Thiollent cita trabalhos – então incipientes – de pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, a saber, Vincenzo Cambria e Samuel Araújo, ambos mencionados acima.

[A perspectiva da pesquisa-ação e participativa] possui uma longa história e, muitas vezes, é associada à busca de paradigmas alternativos ao dominante (pesquisa convencional de tipo positivista, com padrão de observação unilateral, sem consulta, sem diálogo nem retorno). Já foi aplicada nas mais diversas práticas sociais e áreas de conhecimento (educação, comunicação, cultura popular e artes etc.). Não há motivo para que ela não seja aplicável em pesquisa etnomusicológica, para pesquisar e agir no campo da música popular, junto aos próprios músicos e aos outros atores interessados nessa forma de expressão cultural. De fato, pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ já estão empenhados nesse desafio (Araújo, 2004; Cambria, 2004). As anotações aqui apresentadas não são propostas por um especialista em etnomusicologia. Trata-se apenas de primeiras indagações feitas a partir de princípios gerais de metodologia de pesquisa-ação, como tentativa de imaginar como, dentro de uma perspectiva educacional e cultural, seria possível conceber projetos de pesquisa-ação em contexto universitário (ensino, pesquisa ou extensão) sobre aspectos da música popular e com participação direta dos interessados. (THIOLLENT *in* ARAÚJO, PAZ & CAMBRIA, 2008, pp. 189-90).

Ao método: experiências em Etnomusicologia Aplicada

Após rascunhar o cenário das inferências e investidas reflexivo-conceituais primeiras acerca da Etnomusicologia Aplicada no Brasil, os parágrafos seguintes cumprem a tarefa de enumerar e descrever, mesmo que sucintamente, algumas experiências condizentes com as práticas metodológicas intrínsecas deste ramo do conhecimento. Adiante, portanto, resenham-se as perspectivas de alguns autores a respeito de suas experiências de orientação etnomusicológica colaborativa, e pautadas pelo reconhecimento da posição dos representantes da alteridade enquanto entes ativos e equânimes em seus ambientes de domínio que, em geral, conformam-se pelo trânsito multifacetado e multidirecional de saberes.

O primeiro exemplo que se distingue nesse universo da experimentação da Etnomusicologia Aplicada em terreno brasileiro vem do relato e considerações de Francisca Marques (2008) ao longo de seu artigo *Educação comunitária como prática de Etnomusicologia Aplicada: reflexões sobre uma experiência no recôncavo baiano*. A partir do encadeamento das subáreas da Etnomusicologia e da Educação Musical, Marques deslinda especificidades do “surgimento e desenvolvimento” dum projeto educativo levado à frente na localidade de Cachoeira, na Bahia; o qual se constituiu calcado no compartilhamento do “diálogo e anseios comuns de validação e continuidade [da] proposta [...] entre seus interlocutores (pesquisadora e comunidade pesquisada).” (MARQUES, 2008, pp. 01-02). A abordagem do texto inicia-se com comentários acerca da história e especificidades da localidade de realização da proposta, seguindo daí para um relato pragmático sobre as idas e vindas da pesquisadora para o ambiente de seu trabalho, e de como tais experiências influenciaram suas ementas na situação. As características do plano de educação e dos seus desdobramentos (criação, inclusive, de uma ONG local) colocam-se no centro da redação, que dedica considerável espaço para falar também de resultados – materiais e imateriais – que se atingiram via contato

responsivo e atento com aquela comunidade¹⁸. A pesquisadora-atuante – com base em muitos autores que aqui se elencaram – reflete, em sua conclusão, sobre dificuldades e benefícios que se equilibram assim na prática da Etnomusicologia colaborativa e participante. E apesar de fornecer um exemplo de considerável sucesso, Marques não deixa de assumir e registrar sua postura crítica ao mencionar ainda a existência de um nocivo tipo de ranço ‘academicista’ contra propostas construídas com a participação da sociedade, diga-se, ‘extrauniversitária’. Ainda assim, algo de otimismo aparece no encerramento de sua argumentação:

Esse pensar em comum em torno de uma relação de autêntico diálogo é tarefa de sujeitos, não de objetos. Essas relações que se tecem socialmente e se articulam entre políticas de ação e educação comunitária exigem enfrentamento e desafios enormes para os pesquisadores/educadores e as comunidades, mas elas podem ser vividas e os desafios superados dentro do processo educativo de forma possível, igualitária e criativa. (MARQUES, 2008, p. 138).

Outra resenha a se propor diz respeito a um painel realizado no V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, com texto posteriormente publicado na revista *Música e Cultura* (também da ABET, no ano de 2011), sob o título de *O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais*. Clareando, desde o título, a perspectiva reflexiva em torno da Pesquisa-Ação Participativa, e o ambiente de sua atuação e experiência com esse tipo de proposta de trabalho, a autora – Lucas (2011)¹⁹ – oferece um texto que concatena, proveitosamente, a citação de conceitos da antropologia e etnomusicologia, com apontamentos de vivência em campo. A dialética entre “campo e gabinete”, conforme se apreende do texto, fez a pesquisadora se aproximar do ideário e exercício mais participativo e dialógico da Etnomusicologia, visando com esta postura maior compreensão de aspectos inerentes às comunidades de seus interlocutores.

[...] nossa reflexão se volta para os modos de se fazer o trabalho de campo, quando o processo inclui a perspectiva da pesquisa-ação participativa. O foco são as relações humanas, que se tornam bem mais intensas e dialógicas nesse tipo de pesquisa, e sobre a importância de se considerarem possíveis “diálogos de surdos”, ou de mal-entendidos, nas interações que evidenciam um distanciamento cultural, buscando formas de minimizá-los. (LUCAS, 2011, p. 48).

Outra característica que se sublinha no trabalho em questão o aproxima de algum modo das constatações e narrativas de dificuldades acima mencionadas e referentes ao artigo de Francisca Marques (2008)²⁰. A desconfiança – histórica e

¹⁸ Alguns destes materiais resultantes da proposta educativa, segundo a autora, podem ser acessados na internet via links mencionados em notas de seu referido texto.

¹⁹ Faz-se necessário mencionar, aqui, o artigo de coautoria de Glaucia Lucas e outros pesquisadores da Escola de Música da UFMG (em Belo Horizonte) em que se trata de novo, ainda que indiretamente, de detalhes referentes à atuação em pesquisas de viés etnomusicológico formatadas conforme a metodologia participativa e da pesquisa-ação (ver: LUCAS *et al.*, 2016) em número da revista *Word of Music*, de Göttingen, Alemanha, organização de A. Lühning e R. Tugny. Algo semelhante também ocorrendo com relatos mais recentes do antes citado Vincenzo Cambria e outros autores (2016): texto que será também resenhado adiante neste artigo. Inevitável destacar, ainda que repetidamente, a aparição dos nomes de pesquisadores como Cambria, Lucas e Lühning novamente perto uns dos outros.

²⁰ Glaucia Lucas, inclusive, tem o texto de Francisca Marques citado e anotado em suas referências. Outros textos que se sublinham das leituras de Lucas (2011) são os de Cambria (2004) e de (ARAÚJO, 2004 e

socialmente compreensível – das comunidades em que se pretende atuar, e a resistência ao contato e à interlocução cooperativos entre indivíduos dos universos, diga-se, intra e extra-acadêmicos são pontos tocados pelo texto que trata das experiências com a Etnomusicologia Aplicada na capital mineira e na sua região metropolitana. Outra conexão entre tais autoras – Marques e Lucas – se toma como uma preocupação de viés educacional: depreendem-se da leitura algo de orientações didático-pedagógicas, metodológicas e éticas para o embasamento e formação de novos estudiosos interessados no trabalho etnomusicológico participativo:

Para o pesquisador, ou aluno-pesquisador, a experiência compartilhada [em campo e através da pesquisa-ação] se apresenta como potencialmente bem mais rica e complexa em termos de interação social, em se comparando com modelos mais tradicionais da pesquisa interpretativa. No entanto, esse diálogo vai ser tão mais profundo quanto mais atento o pesquisador estiver para a qualidade das habilidades interpessoais nesse relacionamento. [...] realço igualmente a importância de se discutirem intensamente com os alunos-pesquisadores as questões de ética e de respeito, sempre fundamentais; de se desenvolverem as habilidades interpessoais e interculturais que partem de uma ampliação da escuta e do olhar, e de se atentar para que contenham o impulso de um julgamento ou interpretação imediata e precipitada, baseados nos condicionamentos culturais naturalizados do pesquisador. Acredito que, dessa forma, estarão mais aptos a ouvir e a atuar com os grupos com que se constroem conhecimentos, reconhecendo eventuais diferenças conceituais e perceptivas e identificando os modos de pensar que se configuram como categorias analíticas próprias, para possibilitar enfim trocas e diálogos de entendimentos mútuos. (LUCAS, 2011, p. 57).

O terceiro caso que se revisa é dos escritos de Luciana Prass (2013) em sua tese de doutorado que se transformou em livro: *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas no Sul do Brasil*. Segundo termos da própria pesquisadora, algo que motivou seu trabalho foi:

[o] interesse das próprias comunidades envolvidas na pesquisa [grupos quilombolas do RS] em divulgar suas práticas musicais e suas narrativas sobre elas, que corporificam muito de suas lutas históricas e contemporâneas por cidadania. [...]. A tese fruto do doutorado [que originou o livro] inseriu-se, assim, no coletivo de ações afirmativas emanadas dos movimentos sociais, ao tomar as práticas musicais de comunidades remanescentes de quilombos do Rio Grande do Sul como objeto de reflexão etnomusicológica, buscando compreender como essas “tradições performáticas” [...] e as narrativas dos colaboradores em campo sobre elas apontam para o lugar da música na agenda identitária desses grupos que lutam por terem seus direitos reconhecidos. (PRASS, 2013, pp. 13-16).

Esta postura responsiva – e baseada na significação musical conforme o uso da comunidade observada – anunciada desde as primeiras páginas do estudo em questão se corrobora durante todo o decurso, com apontamentos surgindo mesmo em momentos do relato etnográfico dado por Luciana Prass. A seguir, na seção das definições metodológicas, a autora coloca outra noção – complementar à primeira – que coincide com o paradigma da equanimidade cultural conforme subentendido no contexto da Etnomusicologia Aplicada e colaborativa:

2006), e, a respeito desses, a autora também menciona seu pioneirismo e novidade na adoção, no Brasil, de uma Etnomusicologia Aplicada e da Pesquisa-Ação Participativa (ver LUCAS, 2011, p. 50).

[...] convivemos em nossos campos de pesquisa com o que o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1986) chamou de “especialistas populares”, cada vez mais cientes do valor de seus saberes e dos direitos implicados nessa autoria e *expertise*. Isso estava colocado teoricamente para mim [...]. Mas a experiência concreta, viva, da etnografia, colocou-me frente a frente com o desafio de desenvolver uma pesquisa que preservasse uma interpretação acadêmica que articulasse os conhecimentos dos colaboradores em campo com os meus, de pesquisadora, embasada em um referencial teórico pertinente ao foco de pesquisa, ao mesmo tempo em que respondesse minimamente às demandas dos grupos pesquisados. Como fazer isso era a questão. (PRASS, 2013, p. 35).

As atitudes afirmativas e dialógicas – e que se pretendem, por fim, colaborativas – desenharam um tempo de convívio e aprendizado que certamente afetou positivamente a realidade de todos os envolvidos no estudo das musicalidades quilombolas então proposto. O comprometimento da estudiosa com as variadas necessidades de seus interlocutores – e, frente a isto, o auxílio de fato prestado aos quilombolas – faz pensar no quanto é instigante a possibilidade de transformações de contexto social a partir de pesquisas atentas a aspectos semânticos das manifestações músico-culturais de várias comunidades.

O penúltimo trabalho que se destaca no tocante à Etnomusicologia Aplicada no país é de Anthony Seeger, recentemente traduzido e publicado sob o título *Por que Cantam os Kisêdjê [?]: uma antropologia musical de um povo amazônico*. O livro redige-se numa prosa que é, ao mesmo tempo, volumosa e muito densa. As características dessa maneira de escrever se compreendem, contudo, porque se depreende de cada parágrafo o intuito de fazer dialogar o pesquisador e os Kisêdjê, o campo e os referenciais teóricos, e os eventos – com sua dinâmica, variantes e dificuldades de registro – com aquela redação etnográfica consagrada à fixidez acadêmica eurocidental. É o pós-fácio dessa obra que chama a atenção segundo os intentos deste artigo: a edição brasileira conta com um texto em adendo que mostra um Seeger assumindo considerar “que os pesquisadores têm a obrigação de aplicar seu conhecimento no mundo ‘real’ da ação social e política. Isso especialmente quando o emprego desse conhecimento pode beneficiar a comunidade da qual este provém” (SEEGER, 2015, p. 272). O autor norte-americano continua seu relato, e afirma abertamente que, de certo ponto em diante de sua carreira...

[...] “muito daquilo em que [se engajou] se enquadra na categoria de ‘antropologia aplicada’ ou ‘etnomusicologia aplicada’, pois estava tomando o conhecimento que [adquiriu em campo, morando em aldeias] para fins acadêmicos e empregando-o em benefício dos próprios Kisêdjê.” (SEEGER, 2015, p. 272).

O trecho em questão trata de um caso bastante interessante da atuação do estudioso que se aproveita do que aprendeu e registrou – durante suas investidas antropológicas de “coleta de dados” – para, anos depois, defender os interesses fundiários e sociais dos índios Kisêdjê na macrorregião do Xingu. Ainda que contingentemente, o “homem branco dos Kisêdjê” – como se referiam os entes daquela tribo para mencionar a pessoa de Seeger – acabou respondendo ao que lhe foi demandado pelos seus colaboradores de pesquisa num nível extra-acadêmico, atingindo as raias da política e das questões de direitos indígenas no Brasil.

Ora, ao modo de uma *coda*, o final desta seção do presente texto retoma um escrito de Vincenzo Cambria – citado acima e, sabidamente, um dos postulantes da Etnomusicologia Aplicada e da Pesquisa-Ação etnomusicológica no Brasil – mas agora

em coautoria com Edilberto Fonseca e Laize Guazina no artigo intitulado “*With the People: Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology* (2016)”²¹. O trabalho, embora não perca um caráter ainda militante, traz um panorama do que se empreendeu no ramo da etnomusicologia mais participativa e colaborativa – aberta ao diálogo com interlocutores – no decorrer de pouco mais de uma década em solo brasileiro. Conforme o resumo dos próprios autores, o seu texto se destina a tratar de perspectivas de um tipo de trabalho etnomusicológico focado principalmente em:

[...] produzir conhecimento “com” as pessoas que encontramos ao redor do mundo e ao lado. Apesar das peculiaridades de suas experiências de pesquisa individuais (em termos de abordagens teóricas e práticas, bem como das diferentes condições de produção de conhecimento nelas contidas), os autores deste artigo compartilham um desafio geral comum: assumir o diálogo e a colaboração como base para um trabalho social e politicamente mais engajado. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 55).

Ainda segundo os três, este paradigma de atuação se configura como um importante e atualizado ponto de inflexão dos trabalhos etnomusicológicos em todo mundo, o qual, de certo modo, faz variar a importância e mesmo a responsabilidade dos pesquisadores no que diz respeito à sua relação e ao seu cuidado com a manifestação musical em estudo e com as comunidades respectivamente envolvidas²². Apesar disso, a literatura acerca de experiências deste exercício político-investigativo é ainda escassa, tanto na realidade internacional quanto dentro da etnomusicologia brasileira. Contudo, aproximando-se de referenciais como os da obra de Paulo Freire e de Mikhail Bakhtin, principalmente para a formatação e inferências sobre perspectivas de pesquisas e ações dialógicas, os três pesquisadores descrevem seus caminhos em ambientes próprios de pesquisas participativas.

Cambria trata dos desdobramentos, vicissitudes e resultados de um trabalho na periferia da cidade do Rio de Janeiro, na comunidade da Maré, e com o grupo de pesquisas *Musicultura*, formado por pesquisadores da UFRJ e moradores da região estudada e para onde se desenham atividades. Conforme registrado, cerca de uma centena de jovens da Maré já participou de ações desenvolvidas pelo *Musicultura*, em tarefas de estudo e levantamento da realidade sonoro-musical de sua comunidade e em empreitadas sócio-educativas e especificamente educativo-musicais. Parcerias com alguns grupos comunitários e mesmo com escolas públicas da localidade têm sido empreendidas para viabilização de atividades programadas em consenso entre estudiosos e colaboradores do lugar. Apesar da complexidade de atuação nesta realidade, tudo parece ser bastante instrutivo para todos os envolvidos²³.

Entre os progressos mais significativos do projeto [*Musicultura*] está uma autonomia alcançada pelos jovens investigadores em suas interações [na] comunidades [e em] locais comunitários, [com] outros grupos e movimentos organizados e o circuito acadêmico. O grupo tem desenvolvido a sua própria agenda, constantemente redefine suas prioridades e estratégias de ação, e continua

²¹ O texto se apresenta como o segundo capítulo no volume 05, n. 1, da revista *World of Music: Ethnomusicology in Brazil* da Universidade Georg August em Göttingen, na Alemanha. Organização das pesquisadoras e etnomusicólogas brasileiras de Angela Lühning e Rosângela de Tugny. Os textos do volume se apresentam integralmente na língua inglesa.

²² A este respeito, as referências a J. T. Titon e K. K. Shelemay se reiteram ao longo do artigo.

²³ Sobre esse tema, ver também a tese de doutorado de Cambria (2012).

trabalhando com entusiasmo apesar do fato de que a conjuntura política em que estamos todos inseridos quase sempre se move na direção oposta. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 64).

Já a proposta de pesquisa de Edilberto Fonseca aponta para uma região distante da agitação das metrópoles, e com outros tipos de carência. Fonseca tem como foco sonoro-musical – desde os idos de 2004, embora a perspectiva participativa tenha se postulado um tanto mais recentemente – o chamado *Terno de Reis dos Temerosos*, grupo tradicional da cidade de Januária, norte de Minas Gerais, região castigada pelo clima quente e semiárido, mas nem por isso menos rica culturalmente.

O *Terno* é um grupo ligado à celebração católica da Epifania que, entre 25 de Dezembro e 06 de Janeiro, viaja de casa em casa ao longo de uma rota específica pelos bairros da cidade [e] executam representações e canções folclóricas tradicionais. Os *Temerosos* também são conhecidos como “Reis dos Cacetes”, uma vez que o desfile dos chamados “foliões” inclui marchar, cantar e dançar ao som de varas que definem o ritmo quando são lançadas umas contra as outras. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 64).

Com o seu interesse surgindo do contato com gravações de folcloristas da década de 1950, Edilberto imergiu na realidade da cidade e percebeu demandas de agentes culturais dali – artesãos e os próprios foliões – por mais visibilidade para sua produção e festividades constituintes do imaginário social da região. Como indivíduo interessado, o pesquisador impeliu-se a atuação também de promovedor de alguns dos intentos daqueles agentes, em colaboração com suas agremiações.

Durante uma das primeiras viagens de trabalho de campo, foi possível gravar, para o [folião] líder da casa, parte do repertório musical. Embora a pesquisa acadêmica tenha documentado o repertório musical durante as celebrações religiosas, o grupo queria ter seu repertório gravado em CD fora do contexto ritual. [...]. O trabalho agrupando as gravações musicais do grupo *Temerosos* resultou na produção de um CD duplo [...]. Além de gravações históricas de Joaquim Ribeiro [de 1959 e 1960], esses CDs contêm gravações que foram feitas como parte do projeto de pesquisa acadêmica, aquelas feitas por outros pesquisadores, e um livreto, escrito em colaboração com os *Temerosos*, que apresenta um pouco da história do grupo. Os CDs foram entregues livres de encargos para o grupo para distribuição a instituições, pesquisadores e intercolaboradores com interesse. A gravação desse repertório permitiu ao grupo atingir um público mais amplo e conseguir mais visibilidade. O grupo também usa as gravações como faixas de apoio quando solicitado a realizar fora de contextos rituais tradicionais. Questões de espetacularização e ressignificação, promovidas pela utilização de amostras musicais gravadas em performances, foram temas de discussão que, ou surgiram espontaneamente ou foram induzidas, como parte do projeto de pesquisa acadêmica. Por um lado, o mercado de entretenimento, com sua história de mercantilização de expressões culturais, faz com que os executantes percam alguma densidade simbólica. Por outro lado, os ganhos adicionais podem agora ser negociados de acordo com os desejos e interesses do grupo. As formas com que eles vão gerir a sua própria herança cultural é algo que é inteiramente discutido até o grupo a decidir. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 67-8).

Ainda que em meio a uma pesquisa acadêmica, e sendo esperado disso uma maneira escolástica de discorrer sobre o campo, Fonseca conseguiu, ao mesmo tempo, trazer para seu trabalho a narrativa dessas necessárias negociações e atender algo das

aspirações imediatas de seus interlocutores. A autonomia dos foliões na gestão dos contatos de outrem com a sua manifestação músico-cultural – e dos demais agentes de Januária sobre seus produtos de cultura foi um importante desdobramento ali erguido colaborativamente.

Guazina, na sua parte do capítulo, conta de sua experiência de colaboração na criação e embasamento, em 2012, do *Grupo de Estudos em Etnomusicologia* (GEETNO) da Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR/FAP), francamente inspirado no *Musicultura* acima descrito, mas que desenvolvia reflexões e atividades ligadas ao cenário musical de Curitiba.

O GEETNO era uma iniciativa inovadora na universidade não só porque foi caracterizada como um projeto de “extensão” [...] com foco em etnomusicologia, mas também porque tinha uma natureza participativa. A iniciativa reuniu representantes de cursos de graduação e programas de pós-graduação de diferentes universidades em conjunto com pessoas da comunidade maior. Como descrito no documento coletivo [2013], o trabalho do grupo consistia no desenvolvimento de ações de educação participativa, com o compromisso de promover discussões socialmente relevantes e a difusão e produção do conhecimento em etnomusicologia, especificamente destinado a refletir sobre contextos e questões sociais, e sua relação com práticas musicais. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 69).

Com um discurso bastante diretivo e politicamente enredado, a pesquisadora defende posicionamentos éticos e profissionais mais conscientes por parte, sobretudo, de etnomusicólogos e considera importante considerar que...

[a] etnomusicologia e as universidades estão intrinsecamente ligadas à construção de realidades e às maneiras como estas realidades são compreendidas. Por conseguinte, é importante percebermos que muitos conflitos sociais passam pela (ou constituem) a vida de estudantes, professores e outras pessoas relacionadas com as universidades. Estas reflexões podem ajudar pesquisadores a entender o porquê, para quem, e como o conhecimento é produzido, especialmente em conjunturas marcadas pela criminalização da pobreza, desigualdades sociais, racismo, xenofobia, discriminação de gênero, ou outras formas de violência. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 70).

Outra seção do capítulo menciona um levantamento de Laize Guazina sobre a efetivação de trabalhos de etnomusicologia aplicada e/ou pesquisa etnomusicológica participativa conforme documentados nos Anais de Encontros da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). A autora constata um aumento nessa vertente de atuação, com base no crescente número de descrições a respeito, embora infira também a necessidade de clarear termos e detalhes epistemológicos sobre este tipo de pesquisa. Os três etnomusicólogos – Cambria, Fonseca e Guazina – arrematam seu escrito registrando que as suas vivências – somadas àquilo que vislumbram de outras propostas participativas recentemente relatadas – fazem crer tanto num protagonismo e agência dos entes das comunidades em estudo, quanto no fato de que cada vez mais as inspirações de pesquisadores agora se fundamentam não só por uma curiosidade intelectual, mas antes também por imperativos éticos, políticos e cooperativos.

Considerações finais

O trabalho proposto nas páginas anteriores, embora sem pretensão de ser um levantamento completo e exaustivo de referências²⁴, termina por permitir que se esbocem conclusões sobre as reflexões e usos atinentes à Etnomusicologia Aplicada e à correlativa Pesquisa-Ação Participativa no Brasil. A empreitada de revisão de literatura enunciada revelou que nos últimos doze anos a proposta de uma etnomusicologia e de uma antropologia da música (ou antropologia musical) de vertente colaborativa e dialógica – ou de abordagens congêneres – ganhou destaque no pensamento e na práxis de muitos estudiosos e pesquisadores – em número maior, até, do que os que foram mencionados nas páginas anteriores: e suas tarefas, obviamente pela natureza da nova demanda, tornaram-se outras.

Os escritos reflexivos e os relatos de experiências da aplicação, aqui e acolá, da perspectiva etnomusicológica aplicada e participante, segundo se apura, ainda não são muitos em solo brasileiro; mas também não são poucos. Observa-se, pois, que a Etnomusicologia Aplicada é uma tendência insuspeita e pronunciada no sentido de trabalhos e propostas de intervenção (e interlocução) em comunidades e grupos socioculturais diversos; e a apreciação, ainda que sucinta, dos exemplos acima colocados a este respeito, denota que os aspectos qualitativos intrínsecos das propostas endossam a atenção que se queira despende por sobre esse panorama de atuação consistentemente visitado há mais de uma década.

O estado da arte a que se chegou revela ainda dois pontos interessantes de se ressaltar e também, desde aqui, contextualizar: se de um lado percebe-se a existência de uma enorme coesão do discurso filosófico-metodológico dos autores ora sublinhados, de outra feita cumpre-se ressaltar que os ambientes em que decidem implantar as suas práticas de pesquisa-ação são consideravelmente diversificados. Ou, em outros termos, considerando todas as resenhas apontadas acima – e no interior delas as localidades e comunidades das quais os pesquisadores se aproximavam – ver-se-ão muitas semelhanças dos trabalhos, concernentes ao delineamento teórico-procedimental das suas propostas, enquanto se observa também um somatório de realidades bastante distintas: alguns autores relatam vivências em meio a comunidades afrodescendentes ou quilombolas, outros tratam da realidade de comunidades periféricas de cidades como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba ou do interior da Bahia; há também quem atue mais proximamente dos indígenas brasileiros... O que se depreende, enfim: se os interlocutores são diversos, e vivem em locais que pouco se comunicam ou que, a primeira vista, são mais diferentes que semelhantes, ainda assim há algo que se deve manter na postura dos estudiosos que por eles se interessam: o respeito à sua dignidade, ao seu *status* irrefutável de humano, de sapiente, de questionador e de ativo na ordem de suas proposições peculiares. A responsabilidade e responsividade para com o outro se colocam como orientações primeiras.

Ademais, considera-se significativo que os nomes elencados acima costumem se mencionar, inclusive, mutuamente. Como pontuado ao longo de algumas

²⁴ Sabidamente, os autores e pensadores que tratam, defendem ou praticam a Etnomusicologia Aplicada no Brasil formam um grupo maior do que o acima elencado. Aqui, entretanto, elaborou-se um panorama que trata das primeiras inferências, de alguns desdobramentos intermediários no tempo e outros mais atuais deste tipo de trabalho em música. Para tanto, passou-se pelos escritos de autores que se colocaram mais em evidência, não por questões qualitativas ou de preferência, mas mesmo pela facilidade de contato com seus apontamentos e materiais, tanto em ambientes de congressos, aulas e seminários, quanto via meios digitais. Como exemplos de outros incentivadores e pensantes no ramo de uma etnomusicologia aplicada brasileira talvez se possam elencar nomes como: Maria Elizabeth Lucas, Luciana Prass, Eduardo Pires Rossi, Leonardo Rossi, Marília Albornoz Stein, Rosângela de Tugny, Rubens Aredes, etc. Outros textos panorâmicos a respeito, ou sobre a Etnomusicologia em geral no Brasil atualmente, podem ser vistos em Silva e Stein (2014) ou ainda no volume editado por Lühning e Tugny (2016).

notas, é característico da vertente etnomusicológica brasileira ora estudada a citação dos autores entre si – isto é, um estudioso acaba sendo, oportunamente, referência para o outro. Ou, próximo disso, um grupo de estudiosos pauta-se em referências bastante semelhantes para corroborar suas intenções de trabalho. Além da similaridade e integração das ideias advindas dessa realidade, esse dado apurado nas resenhas também faz crer que a Etnomusicologia Aplicada no Brasil tem passado por constantes revisões de seus parâmetros ético-metodológicos; por reexames procedimentais feitos, pois, pelo mesmo número de estudiosos que se dedica ao seu desenvolvimento.

Ainda assim, talvez se possa acreditar que essa vertente etnomusicológica colaborativa brasileira carregue especificidades interrogativas ainda não suficientemente respondidas – ou, elaborando melhor, que ainda se descubram questões a seu próprio respeito que não se tenham feito até o momento, mas que poderão vir à tona em algum tempo – algo que a diferencie, pelo seu comprometimento, de outras abordagens de pesquisa em música (pensando, aqui, naquelas mais técnico-analíticas e descritivas das coisas sonoro-musicais) ou mesmo que a torne distinta da etnomusicologia praticada pelos estudiosos de e em outros países. O cenário atual brasileiro – com suas notáveis destemperanças e com o acirramento do antagonismo de posições político-sociais – é que faz pensar na possibilidade de este ramo de estudo, no país, necessitar rever, em breve, o seu escopo para se adaptar a um contingente e imprevedido futuro.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. *Socioacoustics of violence in the inner city; issues and challenges to the anthropology of sound*. Conferência não publicada proferida no Centro de Etnomusicologia da Columbia University. Nova York, 2004.

_____. “A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro”. In: *Trans: Transcultural Music Review [Revista Transcultural de Música]*, n. 10, p. 7, 2006.

BÉHAGUE, Gerard. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. II SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA (02.). 1999. *Anais...* Curitiba, 1999, p. 41-69.

BRANDÃO, Carlos R. (Org.). *Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. (Org.). *Repensando a Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORN, Georgina E. M. “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”. In: *Journal of the Royal Musical Association*, v. 135, n. 2, pp. 205-243, 2010.

CAMBRIA, Vincenzo. “Etnomusicologia aplicada e ‘pesquisa ação participativa’: reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro”. V CONGRESSO LATINO-AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR (05.). 2004. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004.

_____. “Novas estratégias na pesquisa musical: Pesquisa participativa e Etnomusicologia”. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008, pp. 199-211.

_____. *Music and violence in Rio de Janeiro: a participatory study in urban ethnomusicology*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Wesleyan University, 2012.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto & GUAZINA, Laize. “‘With the People:’ Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology”. In: *World of Music (New Series): Ethnomusicology in Brasil*. Göttingen, v. 5, n. 1, p. 55-80, 2016.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Revista O Percevejo – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO – n. 8*, p. 19-40, 2000.

_____. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: *Horizontes antropológicos*, v. 7, n. 15, p. 107-147, 2001.

_____. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”. In: LONDRES, Cecília (et. al.) *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte/ IPHAN/CNFCP, 2004, p. 65-83.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARRISON, Klisala; MACKINLAY, Elizabeth; PETTAN, Svanibor (Ed.). *Applied ethnomusicology: Historical and contemporary approaches*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LONG, Lucy M. Making the Public Personal: The Purposes and Venues of Applied Ethnomusicology. In: *Folklore Forum*, Indiana University, v. 34, n. 1, p. 97-101, 2003.

LUCAS, Glaura. “O trabalho de campo em pesquisa-ação participativa: reflexões sobre uma experiência em andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais”. In: *Revista Música e Cultura*, v. 6, n. 1, p. 47-58, 2011.

LUCAS, Glaura (et al). “Afro-Brazilian Musical Cultures: Perspectives for Educational Conceptions and Practices in Music”. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Ed.). *The World of Music (new series): Ethnomusicology in Brasil*. Göttingen, n. 5, v.1, p. 135-158, 2016.

LÜHNING, Angela. “A Etnomusicologia Brasileira como Etnomusicologia Aplicada: inquietudes em relação às músicas brasileiras”. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 37-55.

_____. “Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais”. In: *Revista Música em Perspectiva*, v. 07, n. 02, p. 07-25, dezembro de 2014.

MARQUES, Francisca. “Educação comunitária como prática de Etnomusicologia Aplicada: reflexões sobre uma experiência no recôncavo baiano”. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 78, p. 130-138, junho/agosto, 2008.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. In: *Antropologia em Primeira Mão: Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC*. Santa Catarina, n. 10, p. 04-20, 2004.

_____. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: *ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, n. 1, p. 49-101, Jan – Jul de 2014.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Ed.). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford University Press, U.S.A., 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Cem Anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da disciplina no Brasil”. II ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (02.). 2004. Salvador-BA. *Anais...* Salvador, p. 103-124, novembro de 2004.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

REILY, Suzel. “Transcendendo o nacionalismo: a etnomusicologia no Brasil de hoje”. In: *Boletim On-Line da Comissão Maranhense de Folclore*, n. 23, p. 05-06, setembro de 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANDRONI, Carlos. “Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”. In: *Revista USP*, n. 77, p. 66-75, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 3a ed. São Paulo: Graal, 2000.

_____. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê?... Uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, Vherá Poty Benites da; STEIN, Marília Raquel Albornoz. Refletindo sobre experiências em Etnomusicologia Colaborativa no Extremo Sul do Brasil. XXIX REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. (29.). 2014. Natal-RN. *Anais...* Natal, p. 01-11. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402923185_ARQUIVO_textoRBA_Marilia_VheraPoty.pdf>. Acesso em 18 de março de 2017.

THIOLLENT, Michel. “Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações”. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008, p. 189-197.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil”. In: *OPUS Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 9, n. 1, p. 73-86, 2003.

TUGNY, Rosângela P. Novas perspectivas para um comércio de especiarias. In: IX CONGRESSO ANUAL DA ANPPON (09.), 1999. *Anais...* Salvador, 1999.

_____. A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas. In: *Música e Cultura*, v. 9, n. 1, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. In: *Revista Mana*, v. 8, n. 1, pp. 113-148, 2002.

"Cenas musicais": reflexões a partir da etnomusicologia

Vincenzo Cambria

Resumo

O conceito de "cenas musicais" vem atraindo a atenção de pesquisadores de vários campos disciplinares que trabalham com música como a base de um novo modelo de pesquisa (definido por alguns como *scene research*) voltado à compreensão das relações estabelecidas em torno de práticas musicais dentro de específicas dimensões espaciais. Apesar do entusiasmo que esse conceito tem suscitado nas duas últimas décadas, ele continua não despertando muito interesse nos etnomusicólogos. Neste trabalho proponho algumas reflexões sobre a validade dessa proposta teórica e sobre possíveis motivos da sua quase invisibilidade entre nós.

Palavras-chave: Cenas musicais, etnomusicologia, cidades.

“Music scenes”: reflections from ethnomusicology

Abstract

The concept of "music scenes" is calling the attention of researchers from various scholarly fields that work with music as the basis for a new research model (defined by some as "scene research") aimed at understanding the relationships established around musical practices within specific spatial dimensions. Despite the enthusiasm this concept has provoked in the last two decades, it continues not receiving much attention by ethnomusicologists. In this article I propose some observations on the validity of this theoretical model and on the possible reasons for its almost invisibility among us.

Keywords: Music scenes, ethnomusicology, cities.

Boa parte da história da etnomusicologia como campo pode ser definida como a observação e a análise de práticas musicais “tradicionais” circunscritas a uma dimensão micro, que temos muitas vezes resumido no conceito vago de “comunidade”, usando métodos etnográficos e musicológicos de pesquisa. Em uma fase mais recente, o estudo da música popular e a aplicação de abordagens comparativas mais amplas, influenciadas pelos estudos culturais e sobre a globalização, têm levado nosso campo a ampliar seu foco e a analisar as dinâmicas interacionais que caracterizam os fluxos culturais contemporâneos numa escala mais ampla. Com a virada do século, contudo, temos observado no campo mais amplo dos estudos musicais uma visível retomada do interesse numa esfera micro, mas com uma dimensão socioespacial redefinida e elástica, que vai desde o local ao translocal e ao virtual. Reflexo importante desta nova tendência é o conceito de "cenas musicais", que vem atraindo a atenção de pesquisadores de vários campos disciplinares como a base de um novo modelo de pesquisa (definido por alguns como *scene research*). Apesar do entusiasmo que este conceito tem suscitado nas duas últimas décadas, ele continua não despertando muito interesse nos etnomusicólogos.¹ Neste trabalho proponho

¹ A discussão proposta neste artigo é eminentemente teórica e aborda métodos e modelos de pesquisa. Tendo este objetivo, quando falo de etnomusicologia me refiro ao campo como um todo que pode ser pensado em comparação a outros campos de pesquisa que têm a música como objeto. É claro que existem diferenças significativas entre

algumas reflexões sobre a validade desta proposta teórica e sobre possíveis motivos da sua quase invisibilidade entre nós. Um dos méritos dessa literatura que adota a proposta teórica desenvolvida em torno do conceito de “cenas musicais”, como espero mostrar nas próximas páginas, é o fato dela apontar para um aspecto ainda problemático na pesquisa etnomusicológica: a falta de uma preocupação em estudar a dimensão urbana em toda sua complexidade.

Entre os outros aspectos que, em sua opinião, caracterizam uma “nova era” na abordagem etnomusicológica, Bruno Nettl, na edição revisada e atualizada de seu clássico “The Study of Ethnomusicology”, observa que:

Se, após 1950, deixamos de olhar para o mundo como um grupo de músicas discretas e começamos a estudar os resultados musicais de suas interações, a partir dos anos 1980 fomos adiante, dando uma ênfase maior às maneiras em que as próprias interações das sociedades do mundo determinaram a vida musical. (NETTL, 2005, p. 441)²

Essa observação, no estilo claro e sintético de Nettl, captura uma importante e complexa reformulação na maneira em que a etnomusicologia aborda hoje as culturas musicais e concebe seus contextos. A ênfase na interação como condição essencial de nosso tempo (que alguns definem como a “condição pós-moderna”) é parte de uma consciência relativamente recente de que as formas culturais e seus significados, assim como as específicas identidades sociais que elas contribuem a moldar (em termos de raça, etnicidade, classe, gênero, etc.), são extremamente dinâmicos e fluidos e precisam ser produzidos e negociados por meio de processos (outro importante termo chave que, por sua implícita qualidade dinâmica e a atenção que presta à “agência” das pessoas, é hoje preferido em relação à ideia de “sistemas”) que põem em relação, dentro dos limites de vários níveis desiguais de poder, diferentes lugares, tempos e povos (cada vez menos concebidos como entidades discretas). Termos e metáforas como fragmentação, fluxos,³ hibridez,⁴ diásporas,⁵ junto com o prefixo “trans” posto em frente às nossas categorias “tradicionais” que definem as dimensões geopolíticas (como local, regional e nacional), têm sido adotados nas ciências sociais (incluída a etnomusicologia) para compreender os processos por meio dos quais, hoje, os significados da diferença (cultural ou de outro tipo) são construídos, negociados, performados e consumidos. Globalização é a noção geral assumida para descrever

“tradições” nacionais de pesquisa etnomusicológica. Não me parece, contudo, que no que diz respeito à pouca adoção do modelo de pesquisa aqui discutido (o das “cenas musicais”) haja realmente alguma diferença substancial, por exemplo, entre a etnomusicologia como e praticada no Brasil e as principais correntes da etnomusicologia internacional.

² "If, after 1950, we moved from looking at the world as a group of discrete musics to studying the musical results of their interactions, beginning in the 1980s we proceeded further, to greater emphasis on the ways in which the interactions of the world's societies themselves determined musical life".

³ Para interessantes exemplos da aplicação da ideia de “fluxos” em antropologia ver: Barth (1993) e Hannerz (1992 e 1997).

⁴ Para uma formulação e “defesa” dessa noção feita por um de seus mais importantes teóricos ver: Garcia Canclini (1995 e 2003). Para exemplos recentes de como esta ideia tem sido discutida criticamente na literatura etnomusicológica ver: Stokes (2004) e Taylor (2007).

⁵ Existem inúmeros trabalhos em nossa área que têm discutido as diásporas musicais e seria difícil e, de alguma forma, arbitrário, selecionar somente alguns exemplos. Para uma avaliação crítica do “destino da diáspora em etnomusicologia” ver: Slobin (2003).

essa condição, isto é, o crescente fluxo e conexão de pessoas, culturas e dinheiro num quadro global. Esta dimensão, como apontado por Tsing:

[...] nos permite considerar a construção e a reconstrução dos agentes geográficos e históricos e as formas de sua agência em relação a movimento, interação, e mutantes, competitivas reivindicações sobre comunidade, cultura, e escala. Lugares são construídos a partir de suas conexões entre si, não de seu isolamento (TSING, 2000, p. 330)⁶

Além das noções acima mencionadas, novas abordagens teóricas têm sido propostas para compreender a dimensão “macro” (a ordem global) e, por meio dela (ou, por causa dela), para repensar a dimensão “micro” (o local) com a qual os etnógrafos sempre tiveram familiaridade. Arjun Appadurai (1990 e 1996) desenvolveu um dos mais influentes modelos teóricos para lidar com o que ele chamou de “economia cultural global”. Seu modelo compreende uma série de cinco dimensões fluidas, amorfas e sobrepostas: paisagens étnicas (*ethnoscapes*), midiáticas (*mediascapes*), tecnológicas (*technoscapes*), financeiras (*finanscapes*) e ideológicas (*ideoscapes*). Os fluxos globais são o resultado da interação dessas “paisagens”, suas “disjunturas” e “diferenças”. Não se baseiam em relações objetivas dadas sendo, ao invés, percebidos a partir de diferentes perspectivas locais. As diferenças culturais (e as subjetividades que elas contribuem a moldar), de acordo com Appadurai, são “imaginadas”⁷ nos interstícios e dentro dos limites criados pela interação dessas “paisagens” mutantes.

Os “eus e mundos imaginados” musicais (mesmo se não necessariamente nesses termos) que resultam desses fluxos culturais globais começaram, a partir dos anos 1990, a ganhar uma posição central nas discussões acadêmicas em torno da música. Inúmeros trabalhos, produzidos a partir de diferentes perspectivas disciplinares (mas, principalmente, da etnomusicologia, dos estudos de música popular, da sociologia da música, da comunicação e dos estudos culturais), têm olhado para os significados assumidos, disputados e negociados na circulação transnacional da música (principalmente da música popular e daquilo que foi chamado de “música do mundo”), dos pontos de vista tanto “macro” quanto “micro”.⁸ O debate resultante tem apontado diferentes (mesmo se, muitas vezes, complementares) posições, sentimentos e perspectivas sobre como as diferenças musicais são “imaginadas”, performadas e consumidas.⁹

Em seu livro “Subcultural Sounds: Micromusics of the West” (1993), Mark Slobin tem proposto um quadro abrangente das complexas redes e níveis de interação que devem ser considerados para entender as “micromúsicas da esfera Euro-Americana” (que, todavia, não são tão diferentes, me parece, daquelas envolvidas em qualquer outro lugar do mundo). Usando o modelo geral de análise de Appadurai (as “paisagens”), desenvolvendo novos conceitos e categorias (e/ou reformulando alguns anteriores) como “supercultura”, “subcultura”, e

⁶ “[...] allows one to consider the making and remaking of geographical and historical agents and the forms of their agency in relation to movement, interaction, and shifting, competing claims about community, culture, and scale. Places are made through their connections with each other, not their isolation [...]”.

⁷ “A imaginação”, de acordo com este autor, “é agora central em todas as formas de agência, é ela mesma um fato social, e é a componente chave da nova ordem global” (Appadurai 1996: 31). “The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order”

⁸ Alguns dos trabalhos mais influentes são: Burnett (1996); Erlmann (1996 e 1999); Feld (1994, 1996 e 2000); Frith (1989); Garofalo (1993); Guilbault (1993 e 2006); Lipsitz (1994); Lundberg, Malm e Ronström (2003); Meintjes (2003); Mitchell (2001); Monson (1999); Perrone e Dunn (2001); Slobin (1993); Stokes (2003 e 2004); Taylor (1997 e 2007) e Turino (2000).

⁹ Uma boa revisão das abordagens antropológicas e etnomusicológicas da globalização, e das principais questões nelas envolvidas, pode ser encontrada em Stokes (2004).

“intercultural”, a “visibilidade” de um tipo de música (cujas dinâmicas podem se deslocar entre as dimensões “local”, “regional” e “transregional”), e frisando a importância de reconhecer múltiplas possibilidades de afiliação e atividade cultural (através das “esferas sobrepostas” de “escolha”, “afinidade,” e “pertencimento”) e da “mudança de códigos”¹⁰ como uma estratégia que as pessoas usam para lidar com elas, Slobin apresenta, de forma sistemática, um útil mapa de possíveis caminhos a serem seguidos para responder a questão básica: “ao estudar uma cena, quais são as unidades de análise e quais são os níveis com os quais trabalhamos? (SLOBIN, 1993, p. 9).¹¹

O debate interdisciplinar em andamento sobre música e globalização tem reforçado a consciência que nós, etnomusicólogos, temos hoje, de que as identidades (e as diferenças) musicais são produzidas discursivamente e interativamente para serem performadas, negociadas e remoldadas dentro de relações de níveis de poder diferentes e historicamente situados.

Pesquisas sobre “Cenas Musicais”

O termo “cena”, ao longo das últimas duas décadas, tem gradualmente conquistado legitimidade no circuito acadêmico, especialmente no contexto das discussões sobre (sub)culturas juvenis e música popular. Parte do jargão (e discurso) jornalístico usado para descrever subculturas específicas, suas músicas, seus lugares, seus estilos de roupa, etc., desde pelo menos os anos 40 do século passado (BENNET; PETERSON, 2004, p. 2), o termo “cena” se tornou quase óbvio (e, portanto, raramente definido) e usado abundantemente, em discursos de diferente natureza e propósito (incluídos os acadêmicos), para se referir a uma variedade de coisas.

É uma cena (a) a congregação recorrente de pessoas num lugar específico, (b) o movimento destas pessoas entre esse lugar e outros espaços de congregação, (c) as ruas onde se dá este movimento [...], (d) todos os espaços e atividades que rodeiam e alimentam uma preferência cultural específica, (e) o fenômeno mais amplo e mais disperso geograficamente do qual este movimento ou estas preferências são exemplos locais, ou (f) as redes de atividades microeconômicas que propiciam a sociabilidade e a ligam à autorreprodução em andamento da cidade (STRAW, 2002, p. 7)¹²

Esse é o dilema expresso por um dos principais teóricos da noção de “cena” dos anos 1990.¹³ Nos estudos sociológicos da música popular, nos estudos culturais, da área de

¹⁰ O conceito de “mudança de códigos” (*codeswitching*) discutido por Slobin é, em muitos aspectos, análogo àquele de “heteroglossia” proposto por Mikhail Bakhtin (1981). Esses conceitos, concordo com Slobin, poderiam ser mais usados em nossa área de estudos para lidar com múltiplas afiliações subculturais e “competências” musicais.

¹¹ “[...] in surveying a scene, what are the *units* of analysis and what are the *levels* on which one works?”

¹² Is a scene (a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place [...], (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city’s ongoing self-reproduction?

¹³ O artigo de Straw, “Systems of Articulation, Logic of Change: Communities and Scenes in Popular Music” (STRAW, 1991), é amplamente citado como sendo um dos principais trabalhos teóricos a influenciar a recente nova “tendência” da pesquisa sobre cenas. Curiosamente, após aquele artigo, Straw parece ter deixado um pouco de lado a pesquisa sobre “cenas” para se envolver em outros debates teóricos. Somente mais recentemente, em concomitância com a reemergência das “cenas musicais” como uma perspectiva alternativa de pesquisa, ele voltou a escrever alguns outros trabalhos sobre o assunto (STRAW, 2001 e 2004).

comunicação e, em menor grau, na etnomusicologia, muitos autores tem empregado esse termo como um substituto atraente e aparentemente não problemático para, entre outras coisas, comunidade, grupo, subcultura, espaços de performance, e contexto. Após oferecer ao leitor uma boa síntese da confusão acumulada em torno deste termo, o autor acima citado, para esclarecer sua própria posição, explica o que ele quis definir com esse termo: “específicos espaços geográficos para a articulação de múltiplas práticas musicais” (STRAW, 2002, p. 8).¹⁴ Em seu artigo de 1991, Straw, fazendo referência ao trabalho de Barry Shank,¹⁵ apresentou uma formulação mais detalhada da noção de cena discutindo-a como sendo significativamente diferente daquela de comunidade:

A última presume um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com um amplo leque de variáveis sociológicas – e cujo envolvimento com a música assume a forma de uma exploração em andamento de um ou mais idiomas considerados como enraizados dentro de uma herança histórica geograficamente específica. Uma cena musical, ao contrário, é aquele espaço cultural no qual uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo uma com as outras dentro de vários processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias de mudança e fertilização cruzada amplamente variáveis. O senso de propósito articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de uma ligação afetiva entre dois termos: práticas musicais contemporâneas, de um lado, e a herança musical que é considerada como o que torna essa atividade contemporânea apropriada para um dado contexto, do outro. Dentro de uma cena musical, o mesmo senso de propósito é articulado dentro daquelas formas de comunicação por meio das quais se realizam a construção de alianças musicais e a definição de fronteiras musicais. (STRAW, 1991, p. 373)¹⁶

A primeira abordagem de cena como conceito da qual achei menção, todavia, é um livro de 1977, cujo título é simplesmente “Cenas”, escrito pelo sociólogo John Irwin.¹⁷ Nesse livro, que aborda formas culturais juvenis, Irwin tem proposto uma interessante perspectiva de cena. “O termo,” ele escreveu:

[...] indica que estes mundos são expressivos – isto é, as pessoas participam deles para uma gratificação direta mais do que futura – que eles são voluntários, e que eles estão disponíveis para o público. Além disso, a metáfora teatral da palavra “cena” reflete uma orientação

¹⁴ “[...] geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices”.

¹⁵ Barry Shank foi outro importante autor na proposta do conceito de cenas musicais. Alguns anos após o artigo citado por Straw, ele escreveu um livro sobre a cena musical de Austin, Texas (SHANK, 1994) que teve uma forte influência sobre os recentes trabalhos sobre o assunto.

¹⁶ The latter presumes a population group whose composition is relatively stable – according to a wide range of sociological variables – and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographical specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. The sense of purpose articulated within a musical community normally depends on an affective link between two terms: contemporary musical practices, on the one hand, and the musical heritage which is seen to render this contemporary activity appropriate to a given context, on the other. Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place.

¹⁷ Curiosamente, os autores engajados nesta perspectiva de análise parecem ignorar o trabalho de Irwin, atribuindo a Will Straw a introdução da noção de cena no contexto acadêmico.

psicológica recente – a de uma pessoa como “ator”, apresentando-se conscientemente em frente de espectadores (IRWIN, 1977, p. 23 *apud* PFADENHAUER, 2005, p. n.d.)¹⁸

Ambas essas noções de “cenas” (a de Irwin e a de Straw), mesmo produzindo algum eco na literatura acadêmica após sua formulação, não assumiram o claro status de modelos teóricos que outros têm aplicado a específicos estudos de caso. Somente no começo do novo século o conceito de “cena” reapareceu claramente como perspectiva de análise alternativa.

Podemos, certamente, apontar exemplos de estudos que poderiam ser considerados como “precursores” da atual pesquisa sobre cenas musicais. Finnegan (1989), Cohen (1991), Berger (1999), só para citar alguns trabalhos bastante conhecidos, cada um de sua maneira, discutiram questões, situações e dimensões que atualmente encontramos na recente literatura sobre “cenas”. Mesmo se dois desses autores (a saber, Cohen e Berger) têm usado, mais ou menos extensivamente, o termo cena (sem sentir a necessidade de defini-lo claramente), todavia, eles têm fundamentado suas análises em diferentes perspectivas teóricas. Finnegan usou o conceito de “art worlds” assim como formulado por Howard Becker (1982) que é similar, em muitos aspectos, àquilo que agora está se chamando de “cenas”.

Gerstin (1998) adotou a noção de cena formulada por Straw (1991) como uma maneira conveniente para se referir ao diversificado mundo da música *bèlè* da Martinica. A noção de cena, todavia, em seu trabalho só tem uma função descritiva, não sendo instrumental para sua análise da autoridade e da reputação musical. Gerstin (1998, p. 409, nota 2), também aponta duas importantes diferenças entre sua perspectiva e aquela de Straw. A primeira é que relações de poder e autoridade não fazem parte do quadro proposto por Straw. A segunda é que, enquanto Straw discute a recepção de consumidores anônimos de cenas de música popular, o foco de sua análise são intérpretes e aficionados, muitos dos quais estão envolvidos em relações “cara-a-cara”¹⁹.

A publicação da coletânea “Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual” (BENNETT; PETERSON, 2004) representou o marco principal da nova tendência. Após a publicação desse livro, e seguindo seus passos, um número relativamente grande de estudos tem sido publicado, principalmente nas áreas de sociologia da música e de comunicação.²⁰ Já que muitos destes trabalhos citam essa coletânea como sua principal referência teórica, é importante examinar quais definições e novas perspectivas ela propõe para a ideia de “cenas musicais”. Em sua breve introdução, Bennett e Peterson, esperando que, juntos, os capítulos do livro “apresentem algo que se aproxime de uma visão completa do que é uma cena” (2004: 1),²¹ oferecem somente as seguintes definições lacônicas e ambíguas:

¹⁸ “[...] the label indicates that these worlds are expressive - that is, people participate in them for direct rather than future gratification - that they are voluntary, and that they are available to the public. In addition, the theatrical metaphor of the word 'scene' reflects an emergent urban psychological orientation - that of a person as 'actor', selfconsciously presenting him - or herself in front of audiences”.

¹⁹ Todos os estudos que mencionei como precursores da recente pesquisa sobre “cenas” compartilham esse foco nos performers. A crescente literatura sobre cenas musicais, mesmo se de uma forma mais balanceada, parece ainda privilegiar a recepção e o consumo. Considerada a pouca atenção que os etnomusicólogos geralmente continuam a dedicar à recepção, essa literatura pode ser assumida como um estímulo positivo.

²⁰ Ver, por exemplo, Bennett e Kahn-Harris (2004); Davis (2006); Futrell, Simi e Gottschalk (2006); Kahn-Harris (2004); Pfadenhauer (2005) e Williams (2006). No Brasil interessantes trabalhos têm se apropriado desta perspectiva. Ver, entre outros, Janotti Jr. (2011, 2012), Sá (2011) e Janotti Jr. e Sá (2013).

²¹ “[...] present something that approaches a complete view of scene”

O conceito de “cenas musicais”, originalmente usado prevalentemente em contextos jornalísticos e do dia-a-dia, está sendo cada vez mais usado por pesquisadores acadêmicos para designar os contextos nos quais *clusters* de produtores, músicos, e fãs coletivamente compartilham seus gostos musicais em comum e se distinguem coletivamente de outros. (*ibid.*, p. 1)²²

Trabalhos que usam a perspectiva das cenas focam situações onde performers, estabelecimentos e fãs se juntam para coletivamente criar música para seu próprio prazer. (*ibid.*, p. 3)²³

Nesse quadro bastante simplista das cenas musicais, qualquer possível diferença ou fricção são omissas, não existem interesses contrastantes e relações de poder, e o prazer parece ser o único objetivo comum de todos os atores sociais envolvidos. Essa perspectiva limitada e problemática, todavia, é um pouco ampliada no resto da introdução e não pode ser considerada como refletindo de forma justa a proposta dos autores cujos trabalhos são apresentados nesse livro e naqueles que seguiram seu exemplo.

A nova perspectiva que esse livro propõe, se comparada com abordagens anteriores, parece consistir na classificação de três tipos de cenas musicais: “local,” “translocal,” e “virtual”. As cenas locais, aquelas “agrupadas em torno de um foco geográfico específico” (p. 6),²⁴ correspondem àquilo que tem sido mais comumente discutido como cenas. As cenas translocais, de acordo com a definição dada por esses autores, se “refere a cenas locais amplamente dispersas que se comunicam regularmente em torno de uma distintiva forma de música e de estilo de vida” (*ibid.*).²⁵ O terceiro tipo, a cena virtual, é descrito como uma “nova e emergente formação na qual pessoas espalhadas dentro de grandes espaços físicos criam o senso de uma cena por meio de fanzines e, cada vez mais, por meio da Internet” (p. 6-7).²⁶ Pensar essas três dimensões como se representassem diferentes tipos é, todavia, um equívoco, pois, como alguns dos artigos desse livro mostram claramente, elas geralmente se sobrepõem, se estendem de uma à outra e, na maioria das vezes, são inextricavelmente interligadas e interdependentes.²⁷

Por que essa perspectiva das cenas se tornou tão atraente? Ela não representa uma abordagem realmente nova, nem propõe uma metodologia clara e coerente a ser seguida. O que é claro para mim é que a flexibilidade da noção de cena representa seu aspecto mais atrativo para estudiosos que estão ainda “lutando” para achar bons substitutos para noções mais velhas como

²² The concept “music scenes”, originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others.

²³ Work in the scenes perspective focuses on situations where performers, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment.

²⁴ “[...] clustered around a specific geographic focus”.

²⁵ “[...] refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle”

²⁶ “[...] newly emergent formation in which people scattered across great physical spaces create the sense of a scene via fanzines and, increasingly, through the Internet”.

²⁷ Futrell, Simi e Gottschalk (2006), em sua análise da cena musical do “poder branco”(white power) nos Estados Unidos, que vou discutir mais adiante, adotaram a perspectiva das cenas mas expressaram a mesma crítica em relação à tipologia proposta por Bennett e Peterson, sugerindo que “uma compreensão mais completa das cenas musicais deve localizar e analisar as interconexões entre as dimensões local, translocal e virtual” (p. 279) [“a more complete understanding of music scenes must locate and analyze the interconnections among local, translocal, and virtual dimensions”]. A mesma crítica tem sido expressa mais recentemente por Simone Pereira de Sá (2013), autora brasileira que tem adotado a perspectiva de pesquisa das cenas musicais.

comunidade e subcultura que são cada vez mais percebidas como problemáticas. Muitos dos autores da recente literatura que discute cenas musicais justificam sua escolha da noção de cena nesses termos. Se, no começo dos anos 1990, Straw estava mais interessado em contrastar cenas a comunidades,²⁸ hoje, após uma longa série de debates críticos em torno dele, o conceito de subcultura parece representar o principal impasse teórico a ser resolvido²⁹. Mais especificamente, a noção de subcultura para a qual estes autores estão tentando achar um substituto adequado é aquela desenvolvida pelo *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* durante os anos 1970 e que tem como principais representantes dois livros muito influentes: Hall e Jefferson (1976) e Hebdige (1979). Fundamentando sua análise em teorias marxistas e estruturalistas e usando muito pouco a pesquisa empírica, esses autores têm descrito as subculturas como grupos coerentes e homogêneos de jovens da classe trabalhadora cujos comportamentos e "estilos" "desviantes" (em relação à cultura hegemônica e à cultura de seus pais) devem ser entendidos como "rituais" realizados para resistir simbolicamente à opressão que sua classe cada vez mais sofria por conta das mudanças estruturais que estavam acontecendo na sociedade Britânica após a Segunda Guerra Mundial. Essa teoria explicitamente política teve um forte impacto no campo dos estudos culturais e, por meio deles, em várias disciplinas acadêmicas que analisam a cultura popular. Recentes publicações com títulos como *After Subculture* (BENNETT; KAHN-HARRIS, 2004) ou *Beyond Subculture* (HUQ, 2006) são sintomáticas do difuso mal-estar em relação a este modelo teórico que tem caracterizado a última década (quando a pesquisa sobre esses assuntos começou a ser definida por alguns como "pós-subcultural"). Entre as várias críticas que a teoria subcultural recebeu estão: o fato de ser ligada demais a um contexto específico; sua omissão de diversos grupos de jovens (e das jovens mulheres) que não se encaixavam facilmente no quadro geral por ela proposto; a imagem idealizada de uniformidade e coerência interna dos grupos descritos; o fato que esta não reconhece a possibilidade de graus mutantes de afiliação e de pertencimentos múltiplos; seu foco exclusivo na classe e nos sentidos de oposição; sua visão bastante determinística das dinâmicas sociais que exclui a possibilidade de escolhas individuais; e, conseqüentemente, sua falta de interesse nos reais significados que os estilos de vida e as práticas subculturais têm para as pessoas que os adotam³⁰.

A noção de cena aparece como um substituto atraente para subcultura, pois não está presa a estes limites e, ao mesmo tempo, é suficientemente elástica para ser aplicada a um amplo espectro de dimensões socioespaciais.

Três exemplos de pesquisas sobre cenas

²⁸ Introduzindo sua discussão dos aspectos problemáticos da noção de comunidade, Straw critica diretamente a abordagem etnomusicológica com uma única (e um tanto maliciosa) frase: "Aqueles que encontram os estudos etnomusicológicos pela primeira vez depois de um aprendizado nas hermenêuticas da desconfiança podem, como eu, ficar espantados pela proeminência neles de noções de totalidade cultural ou por afirmações sobre a unidade expressiva de práticas musicais" (STRAW, 1991, p. 369). "Those encountering ethnomusicological studies for the first time after an apprenticeship in the hermeneutics of suspicion may, like myself, be struck by the prominence within them of notions of cultural totality or claims asserting the expressive unity of musical practices".

²⁹ Procurando um substituto para a noção de subcultura e antes de adotar a perspectiva das cenas, Andy Bennet, um dos organizadores do volume "Music Scenes", num artigo relativamente recente (1999) tem proposto de usar o conceito de "tribos" (ou "neotribos"), formulado por Maffesoli (1996) como modelo teórico alternativo para o estudo das culturas juvenis.

³⁰ Para uma revisão crítica mais detalhada da teoria subcultural e de seus limites ver: Huq (2006) e Muggleton (2000).

Para termos uma ideia mais direta de que tipo de trabalho está sendo desenvolvido com essa perspectiva, escolhi discutir brevemente três artigos cujos autores se afiliam explicitamente a essa linha de pesquisa (*scene research*) e que cobrem a tipologia (“local,” “translocal” e “virtual”) proposta por Bennett e Peterson.

O artigo de Spring “Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene” (2004) faz parte da coletânea “Music Scenes,” na qual está incluído como exemplo de estudo de uma “cena local”. Spring retrata uma vibrante, mas evanescente, cena rave que se desenvolveu (e, menos de uma década mais tarde, se dissolveu) em torno da música eletrônica dançante (techno, house, trance, jungle etc.) “numa cidade satélite de classe trabalhadora perto de Detroit formada prevalentemente por pessoas do leste da Europa” (p. 49).³¹ Este breve relato etnográfico (baseado em mais de sete anos de observação participante), todavia, não tem o objetivo de propor uma análise compreensiva da cena em si. Seu propósito mais específico é de mostrar como a cooperação e cumplicidade de diferentes atores sociais (movidos por interesses particulares mas complementares) foram instrumentais para que a cena acontecesse. Os principais atores cuja interação e agência Spring analisa são: um jovem dono de clube (Bill) que, graças a seu talento empresarial e a uma rede de conhecidos com os quais ele podia contar, conseguiu criar um ambiente “sem risco” (no qual as atividades transgressivas e/ou ilícitas realizadas em seus estabelecimentos, poderiam seguir sem problemas) necessário para que a cena rave crescesse com sucesso; um número de DJs e promotores ambiciosos que tiraram proveito da situação; alguns traficantes de drogas confiáveis; uma rede de autoridades locais corruptas (políticos, bombeiros e policiais); e a complacente mídia local. Depois de alguns anos de grande sucesso, durante os quais este e outros clubes e *coffee shops* (a maioria deles controlados por Bill) atraíram diversas centenas de jovens “ravers” de todo o Centro-Oeste, todas as semanas, “o declínio da cena começou quando todos os atores importantes começaram a competir para conseguir uma parte maior dos lucros, levando ao colapso a estrutura de acordos mútuos” (p. 61)³².

A análise de Spring representa certamente um exemplo interessante da utilidade de olhar “por trás da cena” para entender aspectos importantes dos processos (escolhas individuais e alianças estratégicas) envolvidos na construção e nos destinos de uma cena musical. A teoria subcultural não leva em consideração a (até mesmo exclui a possibilidade de) agência individual. Seu retrato, todavia, deixa muitas questões importantes sem resposta. Porque essa cena se desenvolveu em torno da música eletrônica dançante e não, por exemplo, do “rock alternativo” (Bill inicialmente promoveu o “renascimento” de seu bairro por meio de shows ao vivo dessa música)? Quem são os jovens (os consumidores) atraídos por essa cena? Spring, como vimos, descreve esse lugar como sendo uma cidade “de classe trabalhadora formada prevalentemente por pessoas do leste da Europa”. A etnicidade e a classe têm alguma relevância para a afiliação na cena? Podemos realmente conceber essa cena como sendo simplesmente um fenômeno local, já que Spring fala, por exemplo, de DJ’s vindo de (e indo para) diferentes lugares dos Estados Unidos e, até mesmo, do exterior e de *ravers* vindo de todo o Centro-Oeste dos Estados Unidos? O que é mais importante, o que é exatamente definido por esse autor com o termo cena? A cidade de Rudson? A rede de clubes e *coffee shops*? As pessoas envolvidas? Os Estados Unidos ou, também, a cena rave internacional da qual a dimensão local é somente um exemplo (ou sub-cena)?

³¹ “[...] in a largely Eastern European ethnic working-class satellite city near Detroit”

³² “[...] the scene’s demise began when all of the important actors began to compete for a greater share of the profits, causing the structure of mutually supportive arrangements to collapse”.

O segundo exemplo que vou discutir é outro artigo do mesmo livro que aborda uma “cena virtual”. O principal objetivo do artigo de Lee e Peterson “Internet-based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music” (2004) é de oferecer uma resposta para a seguinte questão básica: se uma cena musical, assim como é geralmente concebida, envolve uma interação cara-a-cara, “como pode existir uma cena que é formada e floresce na Internet?” (p. 187).³³ Para responder esta pergunta, os autores comparam aquelas que eles consideram as principais características básicas de uma cena local com aquelas que eles observaram empiricamente numa *listserv* que funciona na Internet, *Postcard Two* (P2), dedicada à “música country alternativa”. Por meio desta *listserv*, uma comunidade virtual de quase mil pessoas (fisicamente dispersas pelo mundo) discute, mais ou menos regularmente, uma grande variedade de músicas, trocando opiniões e juízos estéticos que, como sugerido pelos autores, acabam representando os principais parâmetros que definem esse gênero de música, cuja delimitação é extremamente vaga. Mesmo se algumas significativas diferenças resultam de sua comparação (como os fatos que as cenas virtuais crescem mais rapidamente, se baseiam em diferentes formas de interação entre os membros cujo gênero, raça e idade são muito menos relevantes do que nas cenas cara-a-cara, e não representam – pelo menos no caso discutido neste artigo – “palcos” para performances reais), os autores concluem que “uma *listserv* baseada na web pode cumprir as funções básicas de uma cena musical” (p. 202)³⁴.

O artigo aborda questões muito interessantes e lida com uma dimensão ainda pouco explorada em nossa área. Suas conclusões, todavia, não são muito convincentes. Por que uma *listserv* por meio da qual pessoas conversam sobre música deveria ser considerada uma cena musical por si mesma? Os indivíduos são “recrutados” numa cena musical pelo fato de entrar numa comunidade *listserv* ou é mais realístico pensar o oposto (isto é, que eles procuram essa *listserv* porque já estão “recrutados”)? Pode essa cena virtual ser concebida como sendo realmente independente de algum tipo de cena local ou translocal que se baseia na performance (cara-a-cara ou não) e na sua recepção³⁵? Se não, por que não consideramos a *listserv* simplesmente como um instrumento de comunicação poderoso por meio do qual uma cena pode estender a possibilidade de interação entre seus membros?

O último exemplo de cena musical que vou discutir aqui é um artigo, escrito conjuntamente por Robert Futrell, Pete Simi e Simon Gottschalk (2006), com o título “Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene”. Em seu estudo, combinando etnografia, dados documentais e análise do conteúdo de diferentes tipos de mídia (como newsletters, sites web, grupos de discussão na Internet, e programas de rádio), esses autores apresentam uma interpretação detalhada e teoricamente sofisticada dos papéis e significados que a “cena musical *white power*” assume dentro da rede das organizações racistas dos Estados Unidos. O duplo objetivo desse artigo é de contribuir no debate em andamento sobre os papéis da música nos movimentos sociais (sociologicamente, essas organizações racistas são caracterizadas como tais) e de propor a “perspectiva das cenas” como uma rica alternativa em relação às abordagens mais comuns, dentro da literatura que discute a música dos movimentos sociais, que focam o conteúdo das letras e a ritualidade da performance. O conceito “cena musical de um movimento,” na perspectiva deles, “tem a intenção de capturar as qualidades

³³ “[...] how can there be a scene that is formed and thrives on the Internet?”

³⁴ “[...] a Web-based listserv can fulfill the basic functions of a music scene”

³⁵ Lee e Peterson apresentam alguns exemplos de situações nas quais membros da *listserv* se encontram na “vida real” para organizar diferentes tipos de eventos musicais ou, simplesmente, para socializar. Essa é uma maneira comum, explicam, de uma cena virtual se tornar local. Curiosamente, eles subestimam a possibilidade de que aconteça o inverso.

organizacionais e experienciais das ocasiões e das práticas desenvolvidas em torno da música do movimento” (p. 278).³⁶ Estas ocasiões são interconectadas e experimentadas como “um todo relativamente coerente – uma cena – que é parte de um movimento mais amplo” (p. 276).³⁷ Mesmo assumindo a perspectiva das cenas e a tipologia proposta por Bennett e Peterson, eles criticam a imagem compartimentada que resulta desta última, e demonstram que as interconexões entre as dimensões local, translocal e virtual de uma cena musical específica – que incluem “bandas, performances, espaços usados para a performance, gravadoras locais, gravações, programas (ex. de rádio e de vídeo), símbolos, folhetos, fanzines, sites Web que relatam sobre a música do movimento, e os ativistas que são envolvidos” (p. 279)³⁸ – são cruciais para suas dinâmicas e para o objetivo mais amplo do movimento de “recrutar” novos membros e de reforçar o senso de uma identidade comum entre os que já estão comprometidos com sua “causa”.

Se os primeiros dois exemplos lidavam com uma dimensão espacial mais ou menos clara e circunscritível (o espaço “concreto” dos poucos clubes de um único bairro, e o espaço “virtual” de uma única listserv) como um aspecto definidor de uma cena musical, aqui o foco é nas “ocasiões” interconectadas organizadas em torno da música.

Conclusões: a etnomusicologia precisa de "cenas musicais"?

Apesar de a maioria dos autores que defendem a perspectiva das “cenas musicais” considerar a mesma como sendo uma necessária alternativa ao trabalho desenvolvido no âmbito da etnomusicologia (muitas vezes, a partir de uma visão restrita e datada deste campo), as questões envolvidas nessa recente literatura não são realmente diferentes daquelas com as quais os etnomusicólogos trabalham hoje. Como espero ter mostrado na primeira parte deste trabalho, nós também estamos desenvolvendo (e/ou adotando) ferramentas teóricas para lidar com as interconexões e interações presentes entre a dimensão local (que continua sendo nossa principal “porta de entrada” no mundo dos significados da música) e aquelas translocal e global. Não temos um modelo geral para nos guiar nessa complexa tarefa. Considerando a literatura recente da nossa área como um todo, todavia, podemos identificar caminhos promissores que podem ser seguidos.

A noção de cenas musicais está atraindo um número cada vez maior de sociólogos e estudiosos de estudos culturais e de comunicação (não encontrei trabalhos desenvolvidos em nossa área que adotam diretamente esta perspectiva)³⁹ por causa de sua grande flexibilidade e por ser livre dos claros limites e das problemáticas conotações de conceitos anteriores como “comunidade”, “subcultura” e “neo-tribo”. Termos como “cena” ou “arena”⁴⁰ e, em menor grau, “paisagem” são poderosos e atraentes porque transmitem a imagem de uma dimensão

³⁶ “[...] is intended to capture the organizational and experiential qualities of the occasions and practices revolving around movement music”.

³⁷ “[...] a relatively coherent whole – a scene – which is part of the broader movement”

³⁸ “[...] bands, performances, performing spaces, indigenous recording companies, recordings, broadcasts (e.g. radio and video streams), symbols, street sheets, fanzines, Web sites that report on movement music, and the activists who are involved”.

³⁹ Essa afirmação, contudo, não é o resultado de uma busca sistemática conduzida em periódicos, anais de eventos e, de uma forma mais geral, em publicações da área. Trata-se apenas de uma constatação inicial baseada na leitura da literatura etnomusicológica nacional e internacional que alcançou maior visibilidade nas últimas duas décadas.

⁴⁰ Empregado, por exemplo, por Lundberg, Malm e Ronström (2003) de uma forma que é similar (mesmo se não equivalente) àquilo que os autores que temos discutido concebem como uma “cena”.

socioespacial. Não definem simplesmente um espaço territorial. Implicam, também, diferentes “perspectivas” situadas a partir das quais olhar para aquele espaço, a agência de específicos “atores” sociais e sua interação. Para tornar a ideia de paisagens num modelo analítico compreensivo e viável, todavia, após definir as dimensões espaciais conectadas que sua noção pretendia abranger, Appadurai sentiu a necessidade de especificar os diferentes tipos de interação em jogo e, assim, permitir uma discussão mais sistemática deles. A noção de cena, assim como proposta pelos autores aqui discutidos, mesmo sendo concebida como ligada a diferentes dimensões espaciais, é ainda vaga e ambígua demais para permitir que uma clara perspectiva teórica alternativa seja desenvolvida em torno dela. Um dos motivos, eu sugeriria, é o fato de eles não terem plenamente explorado e sistematizado conceitualmente, como Appadurai tem feito, as complexas formas de interação humana e de interconexões que o termo cena pode evocar.

Mais recentemente, os autores que trabalham com esta nova perspectiva vêm reconhecendo e problematizando a ambiguidade da "cena musical" como conceito e sua fragilidade como modelo teórico. Numa recente entrevista concedida a Jader Janotti Jr. (2012b), o próprio Will Straw, que como vimos é considerado o principal teorizador das cenas musicais, admite a limitação deste conceito como base de um modelo teórico:

Como já afirmei, a falta de metodologia rigorosa é intrínseca à noção de "cena" na medida em que a natureza dos laços que esta postula entre várias práticas, estilos e valores nunca pode ser engessada em uma fórmula. Pode-se resolver isto descrevendo esses laços em termos muito específicos em estudos de casos individuais (que, no entanto, podem ser pouco aplicáveis a outros exemplos) ou mantendo o termo em sua acepção pouco definida. Prefiro esta última solução; o termo pode servir como uma espécie de significante flutuante dentro de outros marcos de análise (como a teoria da circulação ou a teoria ator-rede) no intuito de equilibrar a tendência desses marcos a produzirem modelos excessivamente rígidos de prática cultural. Como aponte, “cena”, requer que se passe da prática localizada a uma conceituação mais ampla de sociabilidade cultural e teatralidade (JANOTTI JR., 2012b, p. 4-5).

A falta de uma clara sistematização metodológica e os limites para sua aplicabilidade são discutidos, também, por vários dos autores cujos trabalhos formam uma recente coletânea brasileira que recebeu o título de "Cenas musicais" (JANOTTI JR; SÁ, 2013).⁴¹ Um aspecto que fica claro nestes trabalhos mais recentes e na citada entrevista concedida por Straw (mas não claramente explicitado na literatura que discutimos) é que esse conceito foi formulado e se tornou útil no contexto das análises das territorialidades estabelecidas a partir da circulação e de diferentes processos de diferenciação de uma pluralidade de práticas musicais que coexistem nas cidades contemporâneas. Essa preocupação em desenvolver modelos de análise para o estudo do contexto urbano é particularmente interessante e instrutiva. Se, de um lado, não me parece que o conceito de cena musical, por si só, represente uma ferramenta prática e suficientemente completa que os etnomusicólogos poderiam adotar com proveito (seu uso como "significante flutuante", como sugerido por Straw, sendo, todavia, interessante), do outro, a literatura aqui discutida tem o mérito de apontar para um aspecto ainda problemático em nosso campo: a falta de uma preocupação em estudar a cidade em toda sua complexidade. Com isso quero dizer que a etnomusicologia trabalha hoje tendo como foco alternativamente a dimensão micro (a dimensão familiar da "comunidade")⁴² ou a dimensão macro correspondente a Estados-Nação ou, numa

⁴¹ Particularmente elucidativas a este respeito são as análises de Sá (2013), Herschmann (2013) e Trotta (2013).

⁴² Em um artigo recente, Kay Kaufman Shelemay (2011), aborda a história intelectual do termo "comunidade" no estudo de coletividades musicais, analisa diferentes conceitos e expressões propostos ao longo das últimas décadas

escala ainda maior, aos processos transnacionais e globais que determinam a circulação de músicas "desterritorializadas" e de seus sentidos mutantes. A dimensão da cidade continua sendo por nós um tanto negligenciada. Não se trata de falta de interesse nas culturas musicais urbanas (pelo contrário, pode-se até dizer que hoje a maioria dos estudos etnomusicológicos é realizada em contextos urbanos). O problema é que a maioria dos etnomusicólogos está simplesmente conduzindo pesquisas "na cidade" e não "da cidade"⁴³, isto é, continua "recortando" comunidades mais ou menos homogêneas e coerentes (definidas, por exemplo, em termos de localidade, etnicidade, raça, ou afiliação musical), evitando a complexidade e heterogeneidade da vida urbana. As cidades, todavia, são "nodos" fundamentais dentro das redes nacionais e/ou internacionais que estudamos e representam uma escala média a partir da qual olhar com proveito tanto para as dimensões micro quanto para as macro. Abandonando nossa visão comum das cidades como sendo simplesmente "lugares" e assumindo-as como "processos" históricos e contínuos (CASTELLS, 1996), podemos perceber como o mesmo tipo de fluxos e conexões que discutimos quando examinamos a globalização funcionam nessa dimensão mais local. A interação das mesmas "paisagens" propostas por Appadurai pode ser considerada como determinante das maneiras em que as pessoas percebem e "imaginam" as diferenças culturais (e as subjetividades que estas contribuem a moldar) dentro de um contexto urbano.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* vol. 2, n. 2, p. 1-24, 1990.

_____. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTH, Friedrik. *Balinese Worlds*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1993.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style, and Musical Taste." *Sociology*, vol. 33, n. 3, p. 599–617, 1999.

BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (orgs.). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

para substituí-lo (entre eles o conceito de "cena musical") e propõe uma interessante defesa de sua validade na atualidade a partir de sua cuidadosa reformulação.

⁴³ Esse dilema, proposto desde os anos 1960 pelos autores pioneiros da antropologia urbana, continua atual em nosso campo. Em minha tese de doutorado (CAMBRIA, 2012) sugiro que um dos motivos principais por não ter vingado uma subárea específica definível como etnomusicologia urbana (a discussão sobre esta possibilidade, iniciada no final da década de 1970, se dissolveu já nos anos 1980) é justamente o fato de termos evitado equacionar esse dilema.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. "Introducing Music Scenes". In: Andy Bennett e Richard A Peterson (orgs.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 1-15, 2004.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (orgs.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1999.

BURNETT, Robert. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge, 1996.

CAMBRIA, Vincenzo. *Music and Violence in Rio de Janeiro: A participatory Study in Urban Ethnomusicology*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Departamento de Música, Wesleyan University, Middletown, CT, EUA, 2012.

CASTELLS, M. 1996. *The Rise of Network Society*. Oxford: Blackwell.

COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

DAVIS, Joanna R. "Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene". *Symbolic Interaction*, vol 29, n. 1, p. 63-69, 2006.

ERLMANN, Veit. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s". *Public Culture*, vol. 8, p. 467-87, 1996.

_____. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. New York: Oxford University Press, 1999.

FELD, Steven. "Notes on World Beat." In: Charles Keil e Steven Feld. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, p. 238-246, 1994.

_____. "Pygmy Pop: A Genealogy of Schizophonic Mimesis". *Yearbook for Traditional Music*, vol. 28, p. 1-35, 1996.

_____. "A Sweet Lullaby for World Music". *Public Culture*, vol. 12, n. 1, 2000.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FRITH, Simon. *World Music, Politics, and Social Change*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

FUTRELLI, Robert, SIMI, Pete e GOTTSCHALK Simon. "Understanding Music in Movements: The White Power Scene". *The Sociological Quarterly*, vol. 47, n. 2, p. 275-304, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

_____. "Noticias recientes sobre la hibridación". *Transcultural Music Review* n. 7. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>> [consulta: 08/05/2014], 2003.

GAROFALO, Reebee. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism." *The World of Music*, vol. 35, n. 2, p. 16-32, 1993.

GERSTIN, Julian. "Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics". *Ethnomusicology*, vol. 42, n. 3, p. 385-414, 1998.

GUILBAULT, Jocelyne. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. "On Redefining the 'Local' through World Music". In: POST, Jennifer (ed.) *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, p. 137-46, 2006.

HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. New York: Holmes & Meier, 1976.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. "Fluxos, fronteiras, híbridos: Palavras chave da antropologia transnacional". *Mana*, vol. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen, 1979.

HERSCHMANN, Micael. "Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: Jeder Janotti Jr e Simone Pereira de Sá (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, p. 41-56, 2013.

HUQ, Rupa. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge, 2006.

IRWIN, John. *Scenes*. Beverly Hills: Sage, 1977.

JANOTTI JR, Jeder. "Os Cantos das Cidades: cenas musicais e mediatização na era dos downloads. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2011.

_____. "War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. ANAIS DO XXI ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS. Juiz de Fora: Compós, 2012a.

_____. "Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação". *E-Compós*, vol. 15, n. 2, p. 1-10, 2012b.

JANOTTI JR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

KAHN-HARRIS, Keith. "The 'Failure' of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene". *Cultural Studies*, 7 (1): 95-111, 2004.

LEE, Steve S. e PETERSON, Richard A. "Internet-based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt. Country Music". In: Andy Bennett e Richard A. Peterson (orgs). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 187-204, 2004.

LIPSITZ, George. *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism, and the poetics of place*. London e New York: Verso, 1994.

LUNDBERG, Dan, MALM, Krister e RONSTRÖM, Owe. *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*. Svenskt visarkiv, 2003.

MAFFESOLI, M. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage, 1996.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

MITCHELL, Tony (org.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the U.S.A.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001.

MONSON, Ingrid. "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization". *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 1, p. 31-65, 1999.

MUGGLETON, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford – New York: Berg, 2000.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PERRONE, Charles A. e DUNN, Christopher (orgs.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

PFADENHAUER, Michaela. "Ethnography of Scenes. Towards a Sociological Life-world Analysis of (Post-traditional) Community-building" *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 6, n. 3, Art. 43. < <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/23> > [consulta: 08/05/2014], 2005.

SÁ, Simone Pereira de. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". In: J. Jader Janotti Jr. e I.M.M. Gomes (orgs). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, p. 147-162, 2011.

_____. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual". In: Jader Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, p. 25-39, 2013.

SHANK, Barry. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

SLOBIN, Mark. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

_____. "The Destiny of 'Diaspora' in Ethnomusicology." In: Martin Clayton, Herbert Trevor e Richard Middleton (orgs.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, p. 284-296, 2003.

SPRING, Ken. "Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene". In: Andy Bennett e Richard A. Peterson (orgs.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 48-63, 2004.

STOKES, Martin. "Globalization and the Politics of World Music." In: Martin Clayton, Herbert Trevor e Richard Middleton (orgs.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, p. 297-308, 2003.

_____. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* vol. 33, p. 47-72, 2004.

STRAW, Will. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, p. 361-367, 1991.

_____. "Scenes and Sensibilities". *Public*, vol. 22/23, p. 245-257, 2001.

_____. "Cultural Scenes". *Society and Leisure*, vol. 27, n. 2, 2004.

TAYLOR, Timothy D. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge, 1997.

_____. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham and London. Duke University Press, 2007.

TROTTA, Felipe. "Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". In: Jeder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco p. 57-72, 2013.

TSING, Anna. "The Global Situation". *Cultural Anthropology*, vol. 15, n. 3, p. 327-360, 2000.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

WILLIAMS, J. Patrick. "Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet". *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, n. 2, p. 173-200, 2006.

“Rei do gado zebu, hipócrita velha peste – e tome polca!” – música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul

Alvaro Neder

Resumo

Este artigo resume o livro “Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central”: Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul (NEDER, 2014), que discute as relações entre a música popular urbana e a sociedade de Mato Grosso do Sul, envolvendo o impacto da globalização, as trocas culturais com os países vizinhos e seus reflexos sobre as políticas de segurança nacional implementadas pelos governos federais desde Getúlio Vargas. A criação de Mato Grosso do Sul durante a ditadura militar em 1977 é compreendida como decorrência de tais políticas, visando ao desenvolvimento capitalista e ao fortalecimento da hegemonia dos pecuaristas, dos grandes centros nacionais e dos EUA na região, como forma de prevenir supostas ameaças de “terrorismo” dos países vizinhos. Ao contrário, a nova canção urbana que surge aí na década de 1960 é profundamente influenciada por músicas e culturas originárias da Bacia da Prata, que é referida pelos platinos como um litoral interno, sendo, então, denominada, aqui, de Música do Litoral Central, ou MLC. Entre estas influências, figuram a polca paraguaia e o chamamé argentino, além de músicas bolivianas. Portanto, ao confrontar os interesses geopolíticos e econômicos locais, nacionais e estadunidenses, propondo, em oposição, uma integração latino-americana, a MLC se constitui em um problema. Tal problema é articulado, no livro, com os conflitos entre pecuaristas e setores urbanos, visando mapear propostas divergentes de modernização. Constatou-se que a MLC pautava-se, desde sua concepção, por uma preocupação em desrecalcar as vozes silenciadas pelas elites agrárias em sua busca de modernização capitalista e confrontar as violentas contradições da região – o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, a América Platina e os centros dominantes brasileiros, o local e o global. O diálogo que a MLC estabelece entre músicas da América Platina, do interior brasileiro e o rock colide com as teses do Estado nacional e do regionalismo, simultaneamente inscrevendo uma diferença no mundo globalizado. Identificando-se com as múltiplas posições oferecidas pela MLC, diferentes atores sociais – destacada aqui Lenilde Ramos, na condição de importante compositora da MLC, mulher, negra e de família operária – puderam contestar as ideologias dominantes e provocar fissuras na sua hegemonia. Em vista disso, a Música do Litoral Central merece ser estudada, também, enquanto busca de direções que orientassem um projeto de modernização incluyente, pensado a partir de uma posição periférica no interior da América Platina.

Palavras-chave: Mato Grosso do Sul, música regional, latino-americanismo, ditadura militar.

“Rei do gado zebu, hipócrita velha peste – e tome polca!” – urban popular music, Latin-Americanism and conflicts over modernization in Mato Grosso do Sul state

Abstract

This essay is a summarized version of the book “Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central”: Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul (NEDER, 2014), which discusses the relationships between the State of Mato Grosso do Sul’s urban popular music and society, involving the impact of globalization, the cultural

exchanges between neighboring countries and its reflexes upon national security policies implemented by Brazilian federal governments since Getúlio Vargas. The creation of Mato Grosso do Sul State during the military dictatorship in 1977 is understood as a consequence of such policies, aiming at the development of capitalism, and at the strengthening of local ranchers, large national groups and USA's hegemony in that region, so as to prevent alleged threats coming from the neighboring countries. Conversely, the new urban song that emerges there in the decade of 1960 is profoundly influenced by musics and cultures originated in the Basin of Rio da Prata, which is referred by *platinos* as an inner "sea" (*litoral*), thus being named, here, Música do Litoral Central (Music from the Inner Sea), or MLC for short. Among such influences, the Paraguayan polka and the Argentinean *chamamé*, along with Bolivian musics, can be named. Thus, as MLC confronts local, national and US' geopolitical and economic interests, proposing, instead, a Latin-American integration, this musical movement constitutes itself as a problem. I articulated such problem with the conflicts between ranchers and urban sectors, so as to map divergent modernization projects. I found, then, that since its inception MLC sought to derepress the voices silenced by the agrarian élites committed to capitalist modernization and to confront the violent contradictions of the region – rural/urban, archaic/modern, *América Platina*/Brazilian dominant centers, local/global oppositions. The dialogue that MLC establishes between musics from *América Platina*, Brazilian hinterlands and rock'n'roll clashes against the postulates of National State and regionalism, simultaneously inscribing a difference in the globalized world. Identifying with the multiple subjective positions offered by MLC, different social actors – featuring Lenilde Ramos, as an important Black woman composer of MLC of working-class descent – challenged dominant ideologies and fractured its hegemony. In conclusion, the Música do Litoral Central deserves to be studied, also, as a search for directions that could guide a project of incontinent modernization, created from a peripheric position in América Platina's interior.

Keywords: Mato Grosso do Sul State, regional music, Latin-Americanism, military dictatorship.

Introdução

A compreensão da música popular urbana de Mato Grosso do Sul passa pelo entendimento abrangente de vários elementos da história, economia, sociedade e cultura deste estado, todos muito evidentes e marcantes nesta música, e que serão resumidos neste artigo.

Vários desses elementos importam na medida em que foram responsáveis pela colonização tardia da região e pelo estado arcaico da economia local – do ponto de vista das necessidades do capitalismo –, ao se chegar ao século XX. Entre esses fatores, podem-se citar a demora no estabelecimento da hegemonia portuguesa em área disputada pela Coroa espanhola, a relativa dominância de diversos grupos indígenas guerreiros no local (como os Guaicuru), as enormes distâncias dos centros brasileiros já estabelecidos, a inexistência de estradas e demais componentes da infraestrutura e a incapacidade do governo central em fornecer a segurança necessária para o estabelecimento de colonos e vilas.

Toda essa situação tem uma modificação radical com a Guerra da Tríplice Aliança, que, num só golpe, dizimou os diversos grupos indígenas que mantinham algum controle sobre a região (HERBERTS, 1998, p. 53) e os paraguaios, que apresentavam desenvolvimento tecnológico superior (CHIAVENATO, 1983), estabelecendo a dominância da Coroa portuguesa na área.

Naquele momento, o pecuarista pioneiro, descapitalizado e desarticulado, dependia inteiramente das casas comerciais – poderosos entrepostos de comércio e pontas-de-lança

do capital financeiro internacional estabelecidos em Corumbá, que se serviam dos rios da Bacia da Prata para abastecer a região. Produzindo, em sua atividade, couros, charque e outros subprodutos bovinos, sua comercialização demandava penosas viagens de barco a remo pelo Rio Paraguai acima, até Corumbá, onde “a carne seca era vendida por preço irrisório, pois aviltado pelas grandes casas comerciais, as únicas compradoras” (ALVES, 2005, p. 28).

A derrocada das casas comerciais e a ascensão dos pecuaristas ao controle do estado são explicadas nessa obra pelo professor Gilberto Luiz Alves, que também coloca uma questão principal para o estudo das unidades federativas periféricas brasileiras, como Mato Grosso do Sul (inclusive de sua música): arranjos globais e entre os grandes centros nacionais destinam tais unidades à posição subalterna de produtores de *commodities* agropecuárias para abastecimento dos estados mais desenvolvidos, responsáveis por produtos de maior valor agregado que são, conseqüentemente, mais lucrativos:

[...] a divisão regional do trabalho, no âmbito do País, jamais privilegiaria o desenvolvimento industrial de Mato Grosso, região interior, afastada dos centros de consumo. Seus produtos industriais perderiam qualquer possibilidade de competir no mercado, em consequência dos elevados custos de transporte. Ao contrário, a divisão regional do trabalho determinou que a “vocaçao natural” de Mato Grosso seria a pecuária, como parte de uma estratégia de produção de alimentos para o abastecimento das regiões econômicas mais dinâmicas do Centro-Sul do Brasil (ALVES, 2005, p. 38).

Nesse trabalho, Alves estuda o insucesso de variados empreendimentos estabelecidos no sul de Mato Grosso, que buscavam a diversificação da produção do estado para além das atividades primárias. Discute, também, as derrotas dos grupos monopólicos platinos por grupos organizados no Brasil, nas disputas por hegemonia sobre a região. Demonstrando os impactos da lógica do capital nessa área, fornece, assim, importantes subsídios para a compreensão de alguns fatores que se articularam a uma multiplicidade de outras determinações, localizadas no plano ideológico. Como resultado dessa articulação, verifica-se, no plano nacional, tanto uma representação dominante de Mato Grosso do Sul como estado agrário, quanto uma rejeição às influências culturais latino-americanas sobre este território. Com certeza, essa dupla condição não pode ser excluída das discussões em torno do insucesso da música popular urbana de Mato Grosso do Sul em ser aceita nacionalmente, em dois planos simultâneos. Em primeiro lugar, essa música não se conforma às expectativas pastorais dos grandes centros com relação às produções culturais de estados periféricos como o aqui enfocado. Em segundo, por utilizar gêneros musicais platinos e destacar positivamente as culturas dos países do Prata, tal música vai de encontro aos discursos ideológicos que vêm conseguindo, até o momento, desqualificar os outros países sul-americanos junto ao público brasileiro. Tais discursos solidificam reações, na melhor hipótese, de descaso e desinteresse, e, na pior, de desconfiança e, mesmo, agressão, a esses países, culturas e pessoas (NEDER, 2014, p. 48-60).

Ao final da Guerra da Tríplice Aliança, tendo sido dominados os fatores que “atravancavam” o “progresso”, facilitaram-se as condições necessárias para o estabelecimento de pecuaristas na região. No entanto, foi, realmente, a implantação da Ferrovia Noroeste do Brasil, cujos trilhos chegaram à então pequena vila de Campo Grande (futura capital de Mato Grosso do Sul) em 1914, que possibilitou o estreitamento de

alianças políticas e comerciais dos criadores de gado com os grandes centros nacionais, especialmente São Paulo (no mesmo movimento, a ferrovia isolava Cuiabá, histórica rival de Campo Grande nas disputas entre oligarquias, e condenava as casas comerciais de Corumbá à falência, já que dependiam logisticamente do navio, veículo mais custoso e lento) (NEDER, 2014, p. 40). O apoio decidido do sul de Mato Grosso – controlado a partir de 1914 pelas elites pecuaristas – a São Paulo, nos sucessivos levantes militares nacionais que ocorrem a partir de 1922, é prova desses laços. Por meio de tal apoio, por sua vez, as elites rurais sul-mato-grossenses buscavam a sustentação de São Paulo para o centenário projeto divisionista. Buscando a divisão do estado desde o século XIX, tais oligarquias rurais tencionavam separar-se do “norte”¹ representado por Cuiabá, capital de Mato Grosso, e se apoderar da máquina estatal (NEDER, 2014, p. 46). Uma das evidências de maior destaque dessa ajuda mútua foi a implantação do Estado de Maracaju no sul de Mato Grosso, durante o golpe chamado de Revolução Constitucionalista de 9 de julho de 1932 (NEDER, 2014, p. 155).

Portanto, é contra o “atraso” histórico do sul de Mato Grosso no início do século XX que se insurgem os pecuaristas, naquele momento, propondo um discurso desenvolvimentista que se tornará dominante em Campo Grande. Centro de poder para onde convergem os criadores de gado, essa cidade terá influência decisiva também sobre o restante do sul de Mato Grosso, futuro Mato Grosso do Sul.

Entretanto, enquanto as elites agrárias buscavam a hegemonia, essa mentalidade desenvolvimentista buscou se afirmar por meio da repressão ao diferente: o índio, o paraguaio, o boliviano e o rural, de maneira geral (NEDER, 2014, p. 30). Na cultura, essa mentalidade era expressa por uma certa noção de *distinção* cultural, que passa a ser buscada pela cidade de Campo Grande desde as primeiras décadas do século XX. Essa distinção era a um só tempo possibilitada pelo desenvolvimento econômico propiciado pelos pecuaristas – então responsáveis pela base econômica do estado – e evidência da crescente disputa ideológica entre essa classe e os profissionais urbanos da área de serviços (NEDER, 2014, p. 93). Tal distinção era buscada pelo consumo de músicas importadas de outros países e dos grandes centros nacionais, trazendo-se artistas famosos, criando-se emissoras de rádio (e depois, emissoras de televisão) e formando-se músicos locais aptos a reproduzir com competência os repertórios importados (NEDER, 2014, p. 93-146).

A Música do Litoral Central

Em oposição aos pecuaristas, a partir de 1968, surge um movimento musical que não teve um nome definido, passando a ser amplamente referido como “música regional” a partir do momento em que o regionalismo pecuarista passou a interessar-se por sua cooptação. Isso se deu quando as elites agrárias efetivamente ascenderam ao controle da máquina estatal, a partir da divisão do estado e criação de Mato Grosso do Sul, em 1977 (NEDER, 2014, p. 137-234). Diferentemente, denomino esse movimento de Música do Litoral Central (MLC), a partir do título de um CD de Geraldo Roca (ROCA, 2002), um

¹ O antigo estado do Mato Grosso uno era composto, na verdade, de três regiões bastante distintas em seus aspectos: o sul, ocupado pelo atual Mato Grosso do Sul, o norte, com características derivadas de sua proximidade com a floresta amazônica, e o centro, ocupado pela capital Cuiabá. No entanto, Cuiabá terminou por ser referida como o “norte”, como consequência da polarização divisionista que a opôs ao sul, dominado historicamente por Campo Grande.

dos compositores do núcleo primordial dessa música urbana (os outros são Paulo Simões e Geraldo Espíndola). A meu ver, o nome Música do Litoral Central exprime bem o questionamento à identidade regionalista, demandada pelos pecuaristas, e mesmo à identidade nacional, uma vez que esse movimento busca suas referências musicais e culturais mais amplas na Bacia da Prata. A Bacia da Prata é considerada pelos platinos como um litoral interno, tendo, inclusive, um gênero musical dedicado a ela, a *música litoraleña* (NEDER, 2014, p. 11). Entre as influências platinas da MLC figuram a polca paraguaia e o chamamé argentino, além de músicas bolivianas, todas elas necessárias para que a Música do Litoral Central contestasse o regionalismo requerido pelos pecuaristas, pela ditadura militar e pela hegemonia estadunidense sobre a área.

Além disso, era pelos rios da Bacia da Prata que a globalização² chegava à região sul de Mato Grosso desde o século XVI até o século XIX, quando trazia tanto produtos de alta distinção quanto os que se fizessem necessários às populações humildes. Eram famosas, por exemplo, as lâminas alemãs de excelente aço da marca Solingen, que atendiam tanto as necessidades dos trabalhadores braçais da agricultura como as dos burgueses. O ponto principal na proposição desse nome é a tensão provocada, pela globalização, nos projetos regionalista e nacionalista, bem como a diferença buscada pela Música do Litoral Central como resultado dessas tensões. Por isso, o Litoral Central é também metáfora da contraditória articulação entre o global e o local que preside a Música do Litoral Central desde muito antes de sua concepção, explicitando suas problemáticas e conflitivas conexões com o avanço do capitalismo planetário e as transformações culturais mundializadas, das lâminas Solingen ao rock'n'roll, passando pelas músicas e culturas latino-americanas e a hegemonia estadunidense. Devido a isso, adotarei a sugestão de Roca, abreviando-a por meio da sigla MLC.

A MLC colocou-se como porta-voz da procura, por parte desses setores urbanos, de um caminho próprio para a urbanização e desenvolvimento da cidade e a modernização de suas estruturas sociais, marcadas pelo conservadorismo e o patriarcalismo agrário. Tais disputas ideológicas foram importantes para que as forças urbanas gradualmente passassem a tornar-se cada vez mais expressivas, exercendo, como consequência, crescente predomínio em termos políticos e econômicos. Como consequência, no decorrer das últimas quatro décadas, estes setores suplantaram a agropecuária no PIB do estado e substituíram a burguesia agrária no comando do Executivo, tendo a MLC exercido um papel importante nestas transformações (NEDER, 2014, p. 61-125).

Foram justamente tais disputas que trouxeram vitórias expressivas para a oposição, nas eleições de 1965, 1966, 1974, 1978, 1982, 1996 e 1998 (BITTAR, 2009b, p. 332-333). Essa consistente atuação crítica da população, que culminou na transformação das estruturas sociais, culturais e econômicas do estado, foi resultado das longas lutas políticas dos movimentos sociais, das quais participou a MLC, mesmo sem um discurso político militante.

² O termo “globalização” é, aqui, estendido em sua dimensão histórica, seguindo a compreensão dialética de Mattelart (2000), que, embora reconhecendo que o termo tenha surgido nos anos 80 para “delimitar esta fase de integração mundial” iniciada naquele momento (p. 123), entende que seria impossível dar conta desse desenvolvimento sem conhecer a lógica da administração global que o unifica a outros momentos: “[o] desdobramento das redes técnicas durante a segunda metade do século XIX acompanha o movimento de integração econômica mundial, iniciado na virada do século XVII com a expansão da Companhia Holandesa das Índias Orientais (1602)” (p. 23).

Com efeito, esse movimento se insere nessas lutas sociais desde o momento de seu surgimento. A década de 1960 foi marcada por uma efervescência cultural que produziu, em Campo Grande, as primeiras universidades, festivais de teatro e música e uma maior atenção à cultura, em oposição à ênfase na atividade agropecuária. Nesta mesma década, nas eleições de 1965, a população do estado rejeitou a ditadura e o candidato que representava a classe pecuarista. Vinculada a essa tendência crítica manifestada em Campo Grande a partir dessa época, a MLC participou da renovação dos papéis sociais, por meio da contestação às estruturas estabelecidas. Atuando no campo discursivo em favor de uma modernização alternativa da realidade do estado, esse movimento teve, assim, influência na transformação de suas estruturas políticas e econômicas (NEDER, 2014, p. 77-125).

O papel da MLC nessas transformações diz respeito, inicialmente, à sua proposição de uma modernização incluyente, em oposição à modernização excluyente que caracterizou a atuação dos proprietários rurais e, também, dos setores urbanos. Tal convergência entre esses dois atores sociais em conflito se explica pelo fato de que eles não deixavam de encontrar consensos parciais, motivados por sua necessária interdependência. Esses consensos propiciaram o aludido tipo de atualização cultural, baseado, desde a segunda década do século XX, na importação de modelos de fora – exatamente a maneira como os pecuaristas procuraram modernizar sua atividade. Coube à Música do Litoral Central um papel discordante, nesse ponto, ao consenso estabelecido entre pecuaristas e segmentos dominantes urbanos (Ibid., p. 77-125).

Esse movimento era idealizado por jovens identificados com ideais cosmopolitas e modernizantes, a contracultura e a ecologia (adaptada à realidade local do estado e sua natureza). A MLC foi a primeira produção cultural do sul do então Mato Grosso que vinha realizando, com propósitos críticos, uma reflexão sobre a urbanização de Campo Grande a partir de sua posição periférica no interior do Brasil e na América Platina. Para esse propósito, sintetizava a experiência urbana contemporânea dos grandes centros globais às influências pantaneiras, caipiras e latino-americanas, constituintes do interior do estado e, em menor escala, do cotidiano de Campo Grande. Uma das canções semanais da MLC, “Trem do Pantanal” (Geraldo Roca/Paulo Simões), de 1975, já traz todas essas características. Dando destaque à incerteza que caracteriza a vertente mais importante de composições deste movimento, em termos que denominei de *poéticas do deslocamento*, “Trem do Pantanal” é considerada um hino de Mato Grosso do Sul, inclusive tendo sido votada pela população a canção mais representativa do estado – sendo que não tem uma segunda parte, oferecendo-se, então, como metáfora da indeterminação que caracteriza, a meu ver, a visão crítica da MLC (NEDER, 2014, p. 125-146).

Buscando refletir sobre rumos próprios a serem seguidos a partir de uma cidade que se pretendia desenvolvida e cosmopolita, embora dependente de uma realidade agrária, esses jovens que se dedicavam ao rock começaram a introduzir elementos de músicas caipiras e fronteiriças, latino-americanas, em suas criações. Permaneceram marginalizados durante certo tempo, por praticarem uma música contracultural que não encontrava ressonância entre os setores mais conservadores, mesmo das classes médias urbanas. É importante ressaltar esse traço de rejeição a essa música, notável ainda hoje. Pois, ao fazer emergir em suas composições e arranjos a imagem musical do outro, recalçado por longo tempo na música própria das elites, realizaram um verdadeiro retorno do reprimido, ou seja, os contingentes expropriados pelo modo de produção, cujos traços tentavam-se apagar.

Se a MLC produziu uma crítica contra os próprios setores urbanos, não deixou, também, de exprimir as contradições destes setores com relação aos pecuaristas. Em “Polca outra vez”, de Geraldo Roca, por exemplo, diz o eu lírico:

<p><i>“Polca outra vez” (Geraldo Roca)</i></p> <p><i>[trecho]</i></p> <p><i>Dança comigo um momento</i></p> <p><i>Morena che ro raihu</i></p> <p><i>Eu sei que você é filha</i></p> <p><i>Do rei do gado zebu</i></p> <p><i>Me fala de céu azul</i></p> <p><i>Me fala de casamento</i></p> <p><i>Que eu quero esse gado todo</i></p> <p><i>Na minha balança de pagamento</i></p>	<p><i>Morena che roga mi</i></p> <p><i>Seu pai, ele me conhece</i></p> <p><i>Eu sei que ele diz por aí</i></p> <p><i>Que eu nunca fiz nada que preste</i></p> <p><i>E ele bem sabe que eu morro de rir</i></p> <p><i>Do jeito que ele se veste</i></p> <p><i>Hipócrita velha peste</i></p> <p><i>Diz que sentiu minha falta</i></p> <p><i>E tome polca!</i></p>
--	---

A análise dos *discursos musicais* (NEDER, 2014, p. 142-144; NEDER, 2007; NEDER, 2008; NEDER, 2010; MIDDLETON, 1995, p. 469; BAKHTIN apud TODOROV, 1984, p. 43; WALSER, 1993, p. xiv) é fundamental para o livro aqui resumido, sendo a música considerada um plano discursivo elucidador, em certos casos, de realidades não ditas/ interditas. No caso de “Polca outra vez”, não apenas a letra, mas também a música – uma polca paraguaia executada como *rock’n’roll* – é irônica e mesmo satírica com relação ao histórico componente da base econômica do estado. Expressam, assim, um sentimento contraditório de parte dos moradores urbanos, que, mesmo dependendo da realidade agrária do estado, veem-se, simultaneamente, pertencendo ao mundo citadino, buscando conexão com os últimos acontecimentos e tendências globais. No entanto, ao evidenciar conflitos, também, com os setores dominantes urbanos, a partir do uso de um gênero paraguaio associado ao tradicional, ao rural e ao “atraso”, esta canção da MLC expressa a busca de se pensar a modernização da cidade a partir de um reconhecimento da situação em que ela se encontra – a América Platina Índia. Hibridizando a polca com o rock, o compositor explicita o contato – muitas vezes violento e desigual – entre a realidade subalterna e o mundo globalizado.

A análise dos discursos musicais, em diálogo com os discursos linguísticos na letra da canção e no contexto etnográfico, forneceu várias outras informações pertinentes, discutidas ao longo do livro. Entre elas, o fato de que um dos grupos mais associados ao período em que se implantou e se promoveu a divisão do estado – o Acaba – , em cujos discursos verbais estava sempre presente uma forte valorização à criação do Mato Grosso do Sul, em oposição ao Mato Grosso uno, promove, nos discursos musicais de suas canções, a ideia diametralmente oposta, ou seja, a defesa da unificação (NEDER, 2014, p. 172-173).

Baseadas nas músicas tradicionais siriri e cururu, pertencentes ao patrimônio pantaneiro que coube, na partilha ocorrida com a divisão de Mato Grosso, ao “norte”, ou seja, a Cuiabá, suas canções não podiam deixar de evocar associações indesejadas. Ao

invés de se construir por oposição ao “norte”, de que as elites sulistas desejavam se diferenciar, o regionalismo proposto pelo Acaba era pensado, ao contrário, por identificação ao universo cultural familiar aos cuiabanos, soando muito mais como um discurso de unificação do que de separação.

O fato de que isso não foi tematizado e nem configurou obstáculo à ascensão do Acaba causa estranhamento. Trazendo-as em suas canções, de permeio a influências musicais nordestinas mais celebradas em Cuiabá que em Campo Grande, o Acaba evidenciou as possibilidades do processo de invenção de tradições que estava a se desenvolver no novo estado. Como parte desse processo, colocado em movimento pela necessidade de produzir consenso após a criação de Mato Grosso do Sul, foi construída uma recepção que ressignificou esses discursos musicais, tornando-os “legitimamente” sul-mato-grossenses.

Essa é mais uma das várias contradições envolvidas nos conflitos travados em torno da MLC, que a análise do material especificamente musical permite divisar. Há muitas outras, que dizem respeito, por exemplo, à análise das hierarquizações entre grupos culturais a partir da música que escutam. Diferenças sutis produzem a valorização, por parte das elites (inclusive da MLC), da música sertaneja dita “de raiz”, ou caipira, e, em contrapartida, a desvalorização do neo-sertanejo, ou sertanejo “comercial”. Tais diferenças, conquanto sutis, como se disse, em termos estilísticos, precisam ser abordadas como produtoras de desigualdades que estão fortemente implicadas nos mais sérios impasses encontrados nesta etnografia. Esses impasses dizem respeito tanto à viabilidade artístico-comercial da MLC, como à possibilidade de levar a efeito uma contestação do papel, também desigual, atribuído a Mato Grosso do Sul pelos discursos de poder. Em ambos os casos, e em ainda outros, a análise e crítica dos discursos musicais dizem respeito a transformações sociais profundas, que, potencialmente, envolvem grande número de seres humanos e suas possibilidades de felicidade (*Ibid.*, p. 177-178).

Em meio a suas múltiplas contradições, a MLC construiu imagens plurais do mato-grossense do sul por intermédio de estéticas próprias, após décadas de intenso esforço da sociedade campo-grandense para recalcar o outro rural, agrário, por meio da importação de modelos de fora (*Ibid.*, p. 64-67). Tais estéticas, apesar de utilizarem elementos regionais, colocavam-se em tensão com o regionalismo (pelo menos por certo tempo), por desvincular-se da ideia de apego à terra – por conseguinte, tanto à propriedade como à territorialização.

A opção por esses recursos (inclusive os gêneros musicais), por parte da MLC, teve o mérito de nomear o diferente, recalcado pelo desenvolvimentismo impresso pelas elites agrárias e que se tornou marca registrada da cidade. Isso, no entanto, sem deixar de orientar a reflexão para a busca de novos modos de existir (representados musicalmente por gêneros transnacionais, estilos interpretativos, técnicas de processamento do som e uso sem preconceito da tecnologia disponível, incluindo instrumentos elétricos/eletrônicos). A busca de atualização alternativa a partir da incorporação das diferenças estava expressa na inclusão de músicas, línguas, instrumentações e estilos das culturas tradicionais latino-americanas, chamadas a participar do diálogo oferecido pela MLC. Esse movimento propunha, assim, de maneira sutil, um estilo urbano e libertário de vida que, não obstante, assumia, de maneira crítica e irônica, sua situação marginal com relação ao plano nacional, representado pelas coisas campestres e latino-americanas (lembrar “Polca outra vez”) (*Ibid.*, 123-124).

Tal estilo, escapando às classificações então disponíveis naquela sociedade, constituiu algo realmente novo. A meu ver, exprimiu a insatisfação com o lugar de produtor primário reservado ao estado pelo arranjo de forças político-econômicas nacionais e globais dominantes, por meio da busca de alianças com os países sul-americanos próximos, na tentativa de deslocar a hegemonia dos grandes centros nacionais mantida sobre o estado. Além disso, vocalizou a recusa ao ufanismo nativista política e socialmente regressivo, representou um elemento importante de libertação de comportamentos rígidos e patriarcais e influenciou papéis masculinos e femininos, criando novas sociabilidades (*Ibid.*, p. 17-18).

Nesse sentido, é importante notar que uma mulher compositora (o que já é uma tensão em um mundo de compositores homens) e negra, Lenilde Ramos, é uma figura central do livro aqui discutido. Sua trajetória, vinda de família operária, participando da MLC desde sua criação e ascendendo à posição de articuladora de políticas culturais do estado voltadas para as culturas populares subalternas, é importante para entender como, por meio da MLC – das novas subjetividades viabilizadas por essa música –, foi possível a Lenilde e a outras mulheres construir uma posição a partir da qual passaram a influir com relevância na vida política e cultural de Campo Grande (*Ibid.*, p. 70-79).

À participação nos discursos de classe, soma-se, na fala de Lenilde, a participação nos discursos de consciência negra e de crítica à posição da mulher na sociedade, evidenciando uma posição dissonante com relação ao pensamento dominante. Em seu discurso, o fato de que, na sua família, sempre se praticaram formas de arte consideradas elitizadas, como a poesia e a apreciação da arte visual e música eruditas, se reveste do caráter de uma apropriação ativa, com o sentido de uma contestação aos privilégios das classes dominantes (*Ibid.*, p. 70-79).

Pela memória de Lenilde, verificamos que a busca de modernização pelo campo-grandense envolvia tanto as elites como parte dos setores subalternos. Entretanto, o conceito adquiria sentido bastante diferente para estes últimos, marcado por diferentes discursos e diferentes posições. São esses discursos, proferidos de uma posição crítica, que terão influência decisiva sobre a produção musical de Lenilde na MLC, contribuindo para explicitar o caráter plural, polifônico e intertextual do movimento musical aqui analisado (*Ibid.*, p. 70-79).

Com efeito, a própria atitude de Lenilde, de se lançar como compositora, implicou no rompimento de barreiras, internas e externas, produzidas pela ideologia patriarcal em um estado agrário, constituindo-se, assim, em um ato legitimamente político. Com relação à ideia de modernização alternativa, verificamos em sua obra, desde sua primeira composição, “O amor vence a cor”, além do interesse pelo desenvolvimento tecnológico (representado pela atenção aos EUA, aos festivais, à televisão), a preocupação com o racismo, um tema sobre o qual a sociedade local, fortemente dominada pela ideologia agrária, silenciava. A estratégia retórica empreendida pela canção promove a aproximação destes dois contextos – racismo e modernização – com o propósito de reflexão crítica e libertação de uma realidade opressiva (*Ibid.*, p. 70-79).

Da mesma maneira, afirmando posições de gênero, a cantora e produtora audiovisual Miska desenvolveu uma atuação importante, tanto à frente do Peña (centro cultural que será discutido adiante) como de seu programa *Som do Mato*, na TV Educativa, que foi fundamental para o levantamento das especificidades culturais do estado. Além disso, promove continuamente a valorização das culturas latino-americanas e rurais em Mato Grosso do Sul, continuando seu ativismo, hoje, na Praça Bolívia (*Ibid.*, p. 199).

Assim, é importante analisar a MLC também em termos do que contribuiu para as lutas ideológicas que visam à transformação das posições destinadas às mulheres, aos paraguaios, bolivianos e peruanos, produzindo ativa visibilidade social dessas minorias. Este desrecalque promovido pela MLC afetou positivamente populações rurais e urbanas do estado, especialmente aquelas formadas por não proprietários de terras, funcionários públicos, comerciários e prestadores de serviços.

Para isso, Lenilde e seus companheiros de MLC buscaram, inicialmente, expressão, por meio de gêneros musicais – com ênfase para o rock – associados às ideologias estudantis circulantes na década de 1960, que questionavam a autoridade, o *establishment*, a guerra, a política tradicional dicotomizada entre direita e esquerda, ao mesmo tempo em que procuravam libertar-se da repressão ao comportamento, à sexualidade e à imaginação. Em resposta a uma realidade culturalmente limitada, sentida como sufocante, voltada para a produção agropecuária, a MLC ofereceu uma abertura ao novo, uma possibilidade de atualização cultural, um sentimento de conexão com pessoas e acontecimentos do restante do planeta.

Poéticas do deslocamento e eficácia política

Esse conjunto de proposições, por parte da MLC, possuiu eficácia política, na medida em que forneceu a inúmeras mulheres e homens anônimos, sujeitos a uma estruturação opressiva do poder, novas posições subjetivas, a partir das quais puderam se unir para desafiar os rígidos papéis disponíveis. Além disso, parte da MLC permanece, até a atualidade, a propor o deslocamento das lealdades estabelecidas pelas elites agrárias com os grandes grupos dominantes no âmbito nacional, em favor de uma integração latino-americana, envolvendo os países da América Platina. Esse complexo de efeitos políticos produzidos pela MLC é resultado da intertextualidade promovida pela mistura de linguagens, estilos e universos culturais, com destaque para os gêneros musicais platinos, principalmente a guarânia e a polca paraguaias, e o chamamé argentino (Ibid., p. 125-146).

Para compreender as características específicas dessa intertextualidade, é fundamental reconhecer na vertente a meu ver principal do movimento seu traço fundamental – a desconstrução identitária. Nas canções dessa vertente da MLC, as personagens não são psicologicamente integradas, não exprimem definições, autocontentamento, segurança. Interpreto essa indeterminação da subjetividade na MLC a partir de seu papel como manifestação surgida dos múltiplos discursos em conflito em Campo Grande, entre os quais o debate a respeito de novas direções ainda inexistentes e inclusivas para o desenvolvimento da cidade (Ibid., p. 125-146).

A expressão da dúvida, da incerteza, da procura e da indeterminação nessas canções da MLC corresponde, então, a esta busca, que envolvia, também, um propósito crítico. O movimento explicita as contradições que a hegemonia das classes dominantes buscava ocultar, tanto em relação às disputas entre oligarquias rurais e urbanas, como à situação subalterna imposta pelos arranjos de forças aceitos por elas a partir de suas alianças com os centros brasileiros mais desenvolvidos. Tais contradições se materializam a partir da incorporação dos elementos rurais, tradicionais e latino-americanos recalcados pelo projeto de modernização capitalista capitaneado por estas oligarquias. Como se parte aqui da constatação de que as canções populares são, primordialmente, maneiras pelas quais as pessoas podem experimentar novas identidades ou mesmo o desaparecimento delas (MIDDLETON, 1990, p. 249), a desconstrução identitária na MLC (KRISTEVA, 1974, p.

87) se reveste de relevância. Isso porque parece indicar um possível papel propagador a uma forma de produção cultural que inspirou os membros dessa cultura a resistirem aos papéis sociais instituídos (NEDER, 2014, p. 125-146).

Por isso, é um dado intrigante o fato de que as canções da MLC surjam repentinamente no interior do Brasil, rompendo com tradições musicais sertanejas de apego à terra e de conformidade ao trabalho na fazenda, seja mandando no empregado, seja a mando do patrão.³ Enquanto as músicas sertanejas retratavam protagonistas deterministicamente atados ao seu local de origem (mesmo distantes, acalentam sua memória), a *persona* poética de muitas das canções da MLC é composta de seres em constante fluxo, deslocamento de sentidos (ressignificação), ausência de pertencimento, inacabamento. Isso surge não apenas por meio das mensagens comunicadas pelas letras de música ou dos recursos retóricos empregados em suas figuras de linguagem, mas também por meio da música: gêneros musicais, estilos de execução e instrumentação, continuamente ressignificados ao serem descontextualizados e recontextualizados em diferentes planos. A essas configurações construtivas peculiares da Música do Litoral Central, denominei de *poéticas do deslocamento* (NEDER, 2014, p. 125-146).

Evidentemente, há uma larga tradição de itinerância na música sertaneja: o eu lírico destas canções é, frequentemente, alguém que está longe de casa, seja em uma comitiva boiadeira, seja trabalhando em uma fazenda distante, seja morando na cidade grande. Note-se, no entanto, que a identidade do trabalhador rural no latifúndio é mantida, mesmo que muitas vezes lamentada. Também a identidade do patrão é preservada nessas canções, sendo frequentemente celebrada.

Já no caso desta vertente de canções da MLC, não se pode afirmar com toda certeza qual é a identidade de seus protagonistas. Os tropos do fluxo e do deslocamento de sentidos (ressignificação), constantes em letra e música em numerosas produções do movimento, se comunicam metonimicamente ao *ethos* dos protagonistas, e o resultado é uma subjetividade em processo, nunca determinada. Essa característica exerceu influência política sobre os elementos culturais mais amplos aqui estudados, transformando as representações dominantes, o que se verifica a partir da constatação e exame da inserção da MLC nos debates culturais do estado.

São parte desses tropos do deslocamento a preferência, nas canções e comportamentos, pelas coisas da superfície – ar, vento, cabelos – em relação às coisas da profundidade (como a ideia de raízes, por exemplo). Tratava-se de uma busca por transformações sociais e de costumes, uma renovação de mentalidades, uma luta contra o conservadorismo e pela igualdade e liberdade, contra a instrumentalização ideológica da noção de tradição (para análises de diversas canções da MLC com essas características, vide NEDER, 2014, p. 130-4).

A partir desse exame, se constata que, sem dúvida, a MLC apontou direções para uma crítica das relações de poder. Seus tropos do fluxo e do deslocamento de sentidos, quando pensados no contexto das subjetividades, conduziram efetivamente a uma desestabilização irônica das identidades estabelecidas. Abalando a rigidez das hierarquias sociais, isso contribuiu, como já mencionado, para a ascensão de representantes de grupos

³ É importante observar que isso não implica em uma avaliação hierarquizante entre MLC e a música sertaneja em geral; sendo a música sertaneja expressão extremamente significativa de um amplo segmento populacional, uma análise cultural desse gênero deve ser mais profunda do que um comentário genérico e deve ser feita em seus próprios termos, não a partir de critérios externos.

sociais marginalizados a posições de influência, para uma transformação positiva do estatuto das culturas populares tradicionais na sociedade local, e para uma reformulação progressista dos papéis sociais disponíveis. Como se vê, essa música produziu novos discursos, que entraram em conflito com os discursos dominantes ao propor novas posições subjetivas, a partir das quais os sul-mato-grossenses puderam desafiar tais discursos dominantes e as bases materiais dos quais dependem e que, simultaneamente, os sustentam.

Mediações e consensos parciais na construção da hegemonia

O caminho metodológico adotado na obra em análise discutiu os projetos que primeiro disponibilizaram a MLC por meio de concertos ao vivo e também em mídia gravada. Como o pioneiro Prata da Casa (1982), eram, em geral, iniciativas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). No entanto, não eram decorrência de um projeto ideológico coerente, supostamente dominado a partir “de cima” ou “de baixo”. Tendo em vista a necessidade de compreender a atuação de indivíduos isolados em meio a processos não unificados, sujeitos a múltiplas disputas e contestações, dedicamos uma atenção especial à figura do *mediador*. A gravação em LP dos shows Prata da Casa, por exemplo, que teve importância fundamental para colocar, pela primeira vez, o apoio da UFMS e do governo do estado à MLC, com decisiva participação da poderosa repetidora local da TV Globo, deveu-se em parte considerável ao cineasta e animador cultural Candido Alberto da Fonseca e à professora Maria da Glória Sá Rosa (Glorinha), que ocupou diversos cargos de direção na cultura do estado e tem uma reputação estabelecida como pesquisadora nas áreas de Artes – sem esquecermos, também, que nesse momento as elites recém-ascendidas ao controle da máquina estatal estavam em franca procura de tradições regionalistas por inventar que legitimassem a ideia de um Mato Grosso do Sul separado de Mato Grosso (NEDER, 2014, p. 200-23).

Outro mediador de fundamental importância é o artista plástico Humberto Espíndola. Tendo desenvolvido um projeto político-cultural e artístico para Mato Grosso do Sul, a partir de uma visão estratégica que visava deslocar o eixo de poder que governava Mato Grosso do Sul a partir de alianças com os grandes centros nacionais, propondo em seu lugar uma união latino-americana, Humberto foi extremamente influente para todos os primeiros compositores da MLC. Além disso, foi secretário de cultura do estado de Mato Grosso do Sul, quando se empenhou em colocar em prática sua visão, buscando colocar Campo Grande no centro de uma articulação envolvendo os países vizinhos Paraguai e Bolívia.

Num processo em cadeia, outra mediadora imprescindível para a compreensão do lugar alcançado pela MLC na significação da diferença cultural de Campo Grande é Margarida Neder, idealizadora da *Peña Eme-Ene*. Filiada à linhagem das Peñas de origem andina, a principal ideia que animava a Peña era a de promover uma integração latino-americana que propiciasse uma identificação do sul-mato-grossense com os países vizinhos. A Peña estabelece uma conexão com a MLC inicial, propondo, junto com esta, a ideia de diferentes rumos para Campo Grande, a partir de sua posição na América Platina. Foi um espaço fundamental de mediação por, além de outras características, impor um novo respeito e autoestima para as produções marginalizadas, locais e latino-americanas.

A Peña funcionava, assim, como um terreno em que múltiplos discursos (fossem eles favorecidos por Humberto, pelos músicos e compositores da MLC e de outros países latino-americanos e pelos membros da audiência [cf. o conceito de *musicar*, SMALL, 1987

e 1999]) entravam em um diálogo, e o resultado era a construção de uma definição da ideia de Mato Grosso do Sul. Tendo sido explicitamente legitimada por certos atores sociais para proceder à “descrição” (na verdade, à invenção coletiva) e à pedagogia das diferenças do estado, La Peña Eme-Ene funcionou como um campo em que múltiplos mediadores negociavam definições identificatórias e políticas por meio de discursos musicais e verbais, participando assim da construção da autoimagem da nova unidade federativa.

Tendo em vista sua atuação semanal ininterrupta por dez anos, período em que recebeu formadores de opinião com influência local, nacional e internacional além de quantidade considerável de públicos locais e externos, a Peña teve efetivo impacto sobre as representações sobre Mato Grosso do Sul, a MLC e a América Platina, empenhando-se na convergência desses três elementos para a construção de uma unidade latino-americana a partir do estado. Entretanto, o fato de que não houve um estímulo definido da parte do governo, dos políticos ou do empresariado, traduzido na forma de um patrocínio econômico, evidencia a divergência ideológica entre a orientação adotada por Margarida e aquelas predominantes na sociedade. Essa divergência ressalta, no plano local, os discursos dominantes, que, historicamente, promovem uma concepção de modernização desenvolvimentista excludente, recalcando o universo rural e desencorajando iniciativas favoráveis à união entre os povos latino-americanos (NEDER, 2014, p. 240-68).

Continuando no plano das mediações, não se devem esquecer, também, aquelas exercidas pelos meios de comunicação de massa. Neste aspecto, tem maior relevância, na esfera nacional, a novela *Pantanal*, exibida durante o ano de 1990, tendo Almir Sater (um dos compositores da MLC) como galã. A novela superou os índices de popularidade da TV Globo, abalando sua hegemonia e impondo um novo filão, o da novela ecológica (PERIN, 1990).

Pantanal veiculou, em escala nacional, várias das canções produzidas pela MLC, e serviu, inegavelmente, para popularizar essa música em todo o Brasil. No entanto, essa popularização não rendeu frutos concretos para a MLC como um todo. Quem, realmente, foi lançado para o sucesso nacional a partir de sua atuação na novela, foi Almir Sater. Os outros compositores do movimento continuaram desconhecidos do grande público.

O sucesso de Almir, como compositor e intérprete da MLC, em uma novela de grande popularidade nacional, bem como o fato de que os outros compositores do movimento, tão criativos quanto o violeiro, não conseguiram atingir a popularidade com sua música, convidam à investigação de suas possíveis razões, tema a que retornaremos.

A novela construiu uma recepção, dentro e fora do estado, que passava a perceber a música e identidade dessa unidade federativa como “pantaneiras”, e como a expressão fiel de uma cultura autóctone. Neste sentido, foi um grande auxílio ao projeto ideológico das elites que visavam à afirmação de um regionalismo adequado aos seus propósitos. Por meio desse regionalismo, os setores dominantes produziram um consenso entre os recém-tornados sul-mato-grossenses, consenso necessário para sua governança, após ascenderem ao controle da máquina estatal, com a criação de Mato Grosso do Sul (NEDER, 2014, p. 238-239).

Esse processo dependeu da desconstrução da dicotomia mundo rural *versus* mundo “desenvolvido”, que se projetava sobre a dicotomia capital *versus* interior. A oposição entre o rural e o urbano era, desde várias décadas antes do advento da MLC, mapeada a partir dos gêneros musicais em voga nos bailes da Campo Grande de então. Naqueles bailes, era esperado que a programação constasse de gêneros da moda buscados nas capitais brasileiras e internacionais, sendo executados com toda a competência por músicos locais ou trazidos

de fora especialmente para a ocasião. No entanto, por volta de meia-noite, quando a animação estava no auge, desencadeavam-se, indefectivelmente, as animadas polcas paraguaias. Conhecidas como “limpa-banco”, devido ao furor dançarino que suscitavam, as polcas sempre fizeram muito sucesso, impelindo todos ao salão. Fossem bailes de carnaval, de *réveillon* ou qualquer outra ocasião durante o ano.

Como verdadeira tradução da ideologia dominante, que opunha o rural ao cosmopolita, capital e interior, não havia mistura entre as músicas “da capital” e “do interior”. Ocupavam elas seções claramente delimitadas da vida social. Passado e presente, rural e urbano continuavam a ocupar, assim, partes relativamente estanques da vida social, indicando interditos e segregações. É apenas com a hibridação, em uma mesma produção, do arcaico e do moderno, do campo e da cidade, que se tornaria possível revelar a contradição violenta inerente à superposição destes dois planos no presente da vida urbana contemporânea globalizada. Esse seria o achado da Música do Litoral Central, apenas a partir de 1968.

Divisão do estado e cooptação da MLC

Nove anos depois ocorre a divisão do estado, promovida pela ditadura militar no contexto da Guerra Fria e da defesa de hegemonia estadunidense. De acordo com os objetivos geopolíticos da ditadura militar, era preciso acabar com os bolsões de miséria e “subdesenvolvimento” produzidos pelas enormes extensões de terra não aproveitadas nas fronteiras entre o Brasil, Paraguai e Bolívia, como forma de combater o “comunismo” e o perigo de “infiltrações subversivas”, supostamente vindos dos países vizinhos (NEDER, 2014, p. 48-61). Neste momento, as elites agrárias ascendem ao poder executivo e sentem a necessidade de superar as dicotomias mencionadas no parágrafo anterior, elaborando um discurso de integração regional. Isso era necessário para que se conseguisse a adesão de todo o estado ao projeto divisionista, que havia sido imposto à população sem consulta, literalmente do dia para a noite (NEDER, 2014, p. 147-234): afinal, seria impossível justificar a divisão da unidade federativa sem a proclamação de vantagens inequívocas para toda a população, seja da capital, seja do interior, independente de sua classe social. Assim, os discursos verbais se encarregaram de propor essa integração, ressaltando os benefícios que adviriam ao novo estado dividido. Segundo esses discursos – grandemente irrealistas, como se verificou, na prática –, os recursos gerados pela vitalidade econômica propiciada pela pecuária sulista deixariam de ser continuamente drenados, de maneira supostamente parasítica, para a sustentação do “norte”, passando a promover o desenvolvimento do sul.

No entanto, faltava ainda um elemento fundamental para esse projeto de integração: uma produção cultural significativa do próprio estado. Algo que coadjuvasse a produção de um consenso por meio de um discurso de singularização (com relação ao “norte”) e unificação (do sul). No caso, a unificação cultural e política de toda a região futuramente pertencente ao estado de Mato Grosso do Sul, e que lhe desse um senso de identidade. Mas que, ao mesmo tempo, fosse capaz de expressar, prioritariamente, a sofisticação cultural, o cosmopolitismo e desenvolvimentismo exibidos como marcas da singularidade, diferença e liderança das elites dirigentes de Campo Grande, estabelecendo uma clara hierarquia entre capital e interior, classes médias e subalternas.

Esta produção viria a ser a Música do Litoral Central. Ela seria instrumental para a produção do consenso requerido, pois sintetizava, como vimos, a experiência urbana dos grandes centros nacionais e globais às influências pantaneiras, caipiras e latino-americanas,

constituintes do interior do estado e, em menor escala, do cotidiano de Campo Grande. Buscava, entretanto, um relato *fragmentário*, que priorizava Campo Grande em relação ao interior, uma vez que, devido a sua dependência direta da economia agrária, o restante do estado estava separado do universo cultural urbano e cosmopolita proposto pela MLC.

A incorporação de elementos rurais pelo movimento, portanto, não se fazia isenta de uma hierarquização. Não há dúvida de que sua sensibilidade ao rural nunca poderia ser confundida com a sensibilidade e a perspectiva do próprio trabalhador rural, que se manteve afastado do universo cultural proposto por essa música. Ouvindo as canções da MLC produzidas após as mediações recebidas desde a divisão, surge a sensação de estarmos frente a uma manifestação das elites, voltadas nostalgicamente ao universo do campo idealizado em tons românticos.

É com essa característica que o movimento viria a ser parcialmente cooptado pelas classes dirigentes a partir da divisão. Conveniente aos seus propósitos, a MLC cumpria a contento a missão de unir elementos tradicionalmente entendidos como definidores da fisionomia cultural do estado a técnicas e procedimentos sofisticados e avançados para a época. Assim procedendo, realizava uma síntese entre tradição e modernidade, traduzindo em música e letra uma narrativa desenvolvimentista liderada pelas elites decisórias da capital que, concomitantemente, integrava o interior do estado a seu projeto (NEDER, 2014, p. 147-234).

No processo de construção desse consenso entre a população de todo o estado, necessário para a consolidação da hegemonia da classe dominante, percebem-se as motivações de vários atores com relação à *busca* de uma identidade, que às vezes surge em seus discursos como incerta, indeterminada, não sabida, por inventar, e outras vezes, como algo que já existia, restando apenas ser encontrada, como raízes a desenterrar. Evidentemente, tais motivações não eram coincidentes, havendo desde aquelas mais direcionadas para o interesse pessoal e de certos grupos, até aquelas que visavam o bem comum. Entretanto, o que demonstra o pós-estruturalismo (COWARD, 1977; KRISTEVA, 1974; DERRIDA, 1997), seja no período estudado em Mato Grosso do Sul ou em outras épocas e lugares, é que não importam as intenções supostamente preconcebidas dos atores, mas as posições que ocupam nos discursos. Os discursos de poder permitem a dominação justamente por oferecer posições a todos, mesmo, em muitos casos, àqueles que pensam estar a contrariá-los.

Os compositores da MLC, por exemplo, eram parte dos segmentos urbanos que buscavam pensar o desenvolvimento da cidade, considerando a posição deslocada pelo estado no plano nacional. Em seu modelo de modernização, o diálogo que preconizavam, entre as vozes silenciadas pelo desenvolvimentismo que se implantou desde o início do século XX, originalmente não se confundia com um regionalismo ideológico, instrumentalizado pelas elites dirigentes em busca de hegemonia. Entretanto, eram passíveis de serem rearticuladas a esta ideologia.

Também passíveis de articulação aos discursos dominantes, com o fim de reforçar o consenso do qual participou a MLC, eram muitas das propostas discutidas no livro, citadas a seguir, e muitas convergem para a invenção do Pantanal, demonstrada como recente e motivada em grande parte por interesses políticos e econômicos (NEDER, 2014, p. 182-191). Os esforços realizados pelo ex-governador Zeca do PT, no sentido de promover a mudança de nome de Mato Grosso do Sul para Estado do Pantanal, estimulando a confluência dos interesses comerciais e políticos que medeiam a recente (auto)definição de grandes parcelas da população sul-mato-grossense como “povo pantaneiro”. A descoberta,

por pescadores de outros estados, do turismo predatório da pesca no Pantanal, incentivado pelo asfaltamento da BR 262 (que liga o MS a São Paulo) em 1986. A crescente estruturação empresarial do turismo ecológico em Mato Grosso do Sul e sua priorização como fonte de receita, até redundar, recentemente, em um plano de desenvolvimento turístico por parte do governo estadual. O movimento social e ecológico local, regional, nacional e internacional em torno da defesa do Pantanal contra as usinas de álcool, coureiros e mineradores. O Movimento Guaicuru, que tencionava criar um nicho de mercado para o estado e as artes visuais.

Ainda sujeitos à apropriação pelos discursos hegemônicos eram as características da orientação teórica – que enfatizava a construção de uma *identidade* regional – assumida pelos mediadores que se dedicavam à cultura do estado. Entre eles, podem-se citar José Octávio Guizzo, Glorinha, sua equipe na Fundação de Cultura, Margarida Neder e a Peña. Guizzo (como representante de uma corrente bastante expressiva de intelectuais, artistas e pessoas comuns), que se afiliava ao ideário de Mário de Andrade, defendia uma identidade regional fundada no Pantanal, frente à suposta invasão de influências importadas, internacionais e nacionais. Como Guizzo, todos os outros atores mencionados possuíram uma atuação desinteressada de ganhos pessoais, mas, ao lutarem pelo estabelecimento de uma identidade regional, permitiram que seus discursos pudessem ser absorvidos pelos interesses dominantes na construção de um consenso que permitisse o controle do estado.

Percebemos, então, que um mesmo discurso identitário foi construído por interesses conflitantes, mas que puderam encontrar pontos de convergência quase arbitrários em torno de símbolos do Pantanal, possibilitando a hegemonia dos discursos dominantes. Esse mesmo discurso identitário, generalizando-se por toda a sociedade do estado, é proferido por grupos discrepantes em sua composição e interesses. Engloba, entre outros, *outsiders* em geral, músicos contempladores da natureza, pessoas comuns em busca de símbolos geradores de auto-estima e singularização, ecologistas sinceramente preocupados com o conservacionismo, latifundiários em busca de uma apologia de sua atividade e forças políticas e econômicas no mais amplo sentido em busca de ampliação de seus poderes.

Analogamente, as preocupações com um hibridismo latino-americano, que percorrem a MLC, são também encampadas por grupos com diferentes agendas. Encontram-se as mesmas preocupações críticas, políticas, líricas e humanísticas assinaladas acima, por Humberto Espíndola, Margarida Neder e a Peña, Lenilde, Miska e músicos latino-americanos, mas, em vista da nova realidade trazida pelo Mercosul, implantado em 1991, percebe-se também a assimilação do discurso de pan-americanismo por segmentos interessados na disputa pelo poder político e econômico sobre a região.

Detectam-se, no cruzamento dos discursos verbais e musicais que participaram da construção da hegemonia, diferentes e contrastantes ansiedades. As ansiedades dos jovens alternativos e ecológicos produzidos pelo forte impacto contracultural dos anos 60, que, insatisfeitos com uma autodefinição limitada ao rural buscaram ativamente referências urbanas. As ansiedades econômicas de artistas em busca de um produto a ser comercializado. As ansiedades de uma classe média, pouco orgulhosa de suas origens interioranas e mais identificada com valores das metrópoles. As de outros segmentos, ciosos de símbolos selecionados arbitrariamente e metonimicamente do imaginário do Sul de Mato Grosso – a influência paraguaia, a mística do Pantanal e a estetização do latifúndio figurando com destaque. E as ansiedades das classes pobres rurais em contínua e crescente transição para a urbanização. A estas ansiedades se vêm juntar as dos promotores de cultura,

as dos controladores dos meios de comunicação de massa e as dos detentores das forças decisórias do Estado, em busca de poder político e econômico.

No entanto, todos esses agentes possibilitaram a construção de um consenso que permitiu o fortalecimento dos discursos das elites. O conjunto destas rearticulações ressalta a construção da hegemonia das classes dominantes a partir da incorporação ao seu projeto ideológico de propostas discordantes, mas passíveis de assimilação mediante certos compromissos e consensos parciais. Que, sendo fruto de um processo tão complexo e carregado de antagonismos, estará irremediavelmente entretido de contradições, o que favorece sua ruptura e dissolução.

Envolvidos pelos discursos hegemônicos, alguns compositores da MLC, muitas vezes, se distanciaram da possibilidade de *desestabilizar* as categorias utilizadas por eles mesmos como desafio a uma sociedade que recalcava o diferente (a fronteira, a polca paraguaia, o peão, o índio, o Pantanal, a região). Para isso, também contribuiu o terem-se defrontado com o desafio adicional representado pelo que lhes pareceu uma necessidade, uma missão histórica, a “nova fé religiosa”, de que fala Elizabeth Travassos a partir de sua análise sobre o pensamento de Béla Bartok e Mário de Andrade. Tendo em mãos “a força capaz de mudar o pouso das montanhas” (TRAVASSOS, 1997, p. 209) – a de *estabelecer, fixar* uma *identidade* para o estado nascente, que condensasse em si a narrativa épica e a memória que desse sentido à existência nesse estado – alguns compositores da MLC terminaram por reforçar a ideologia dominante.

Assim, registram-se, como interesses na busca de uma definição identitária do estado centrada na questão cultural, o foco em um determinado modelo de desenvolvimento econômico e social, e a luta pela hegemonia política e econômica. Todos estes vetores de forças encaminharam-se para certas direções de consenso que se puderam construir. Em face desta conjuntura, a MLC, identificada inicialmente com uma posição marginal, eminentemente descompromissada com as verdades oficiais, envolvida em uma reflexão crítica sobre a situação subalterna do estado, não conseguiu mais se libertar inteiramente deste discurso, ao qual o tom oficial não era totalmente estranho. Como consequência, passou a sofrer seguidas críticas de músicos, outros artistas e público, notadamente das gerações posteriores. Estas passaram a utilizar o termo “jacarelândia” para unificar protestos contra o que lhes pareceu uma excessiva dependência, por parte da MLC, das benesses oficiais, um discurso ufanista do estado e do mato, da natureza, do tuiuí, da polca paraguaia e da moda de viola caipira, transformados, de símbolos do “atraso”, em insígnias da singularidade regionalista instrumental (NEDER, 2014, p. 284-301).

O lugar da cultura dos interioranos nas ideologias “nacionais” – a alegoria pastoral e o fracasso da MLC

Se essa foi a participação da MLC no processo de construção do consenso que produziu a hegemonia da classe dirigente do novo estado, como poderíamos entender as heterogêneas tentativas de inserção das diferentes vertentes do movimento na construção da hegemonia dos setores dominantes no âmbito nacional?

Almir Sater foi o único compositor e intérprete da MLC que obteve popularidade nacional, a partir de sua atuação na novela *Pantanal*. Os outros compositores do movimento, tão criativos quanto o violeiro, não conseguiram atingir sucesso “nacional” com sua música. Pode-se perguntar: por quê?

De início, deve-se reafirmar que não há explicações causais mecânicas para o sucesso comercial. No caso de Almir, seu talento inegável como cantor, compositor e instrumentista virtuose deve ser mencionado em primeiro lugar. Possui, também, beleza física, atributo essencial para seu sucesso nacional, que veio apenas a partir de sua participação nas novelas – de acordo com seu parceiro Paulo Simões, as plateias de Almir “vão ouvir o ator que canta”, sendo seu sucesso como ator de novelas desproporcional com relação à sua popularidade como cantor e compositor (SIMÕES, 2009). Há também a possibilidade da interferência do chamado “carisma”, aquele imponderável que faz com que, entre dois artistas de estilo quase idêntico, um seja bem sucedido e outro não. Apesar de todas essas ressalvas, é provável que, nestes níveis discrepantes de sucesso “nacional” das diferentes vertentes da MLC, haja a interferência das mediações que atuam, embora de maneira não determinante, na filtragem dos discursos, objetivando a reprodução das relações de poder.

De início, pode-se afirmar que os três compositores que iniciaram a MLC, Paulo Simões, Geraldo Roca e Humberto Espíndola – consoante a orientação de Humberto Espíndola, a valorização contracultural dos países andinos e a tendência crítica manifestada na cidade quando do surgimento da MLC, nos anos 1960 – estavam comprometidos com a proposição de um modelo de atualização para Campo Grande, sem esquecer sua situação peculiar, junto à América Platina. Isso explica a presença conspícua de elementos locais e rurais em sua música, notadamente os gêneros paraguaios e certos elementos bolivianos e peruanos. Tais elementos são historicamente associados ao “atraso” e destinados ao perene escárnio da sociedade brasileira (*la garantía soy yo*, diz o comercial transformado em popular bordão que visa alegremente associar a cultura paraguaia unicamente ao contrabando e falsificação, quando não ao tráfico de armas e drogas). Conforme discutido alhures (NEDER, 2014, p. 48-60), tais preconceitos são motivados por interesses definidos e reafirmados continuamente por um processo de agendamento (*agenda setting*) na imprensa brasileira.

Respondendo a esta situação, a MLC incorporou as referências às culturas rurais e latino-americanas de maneira afirmativa, invertendo, performativamente, sua carga pejorativa. Apesar das reservas dos setores dominantes de Campo Grande em se deixar associar a esta música, isso terminou acontecendo de maneira parcial e contraditória. A hibridação entre materiais regionais – rurais e latino-americanos – e cosmopolitas, assim, foi empregada como desafio e recusa da cidade em enquadrar-se na posição subalterna de produtor de *commodities* reservada ao estado como um todo. Por essa razão, a inclusão de tais materiais era importante ao movimento.

A incorporação de elementos rurais, entretanto, não se fazia isenta de uma hierarquização. O destino de Campo Grande era idealizado por estas classes médias urbanas como um modelo para o restante do estado, mas não havia, realmente, condições objetivas para a incorporação do interior a este projeto urbanizador. Excluído de seu universo cultural, o interior ignorou largamente a MLC, e, justamente por isso, não poderia dar sustentação econômica e de popularidade ao movimento. Sem tal sustentação, a característica hierarquizante e elitista da MLC permitiu que ela fosse articulada aos discursos dominantes.

Ao contrário, o estilo de Almir, inserido (à revelia do artista) na categoria preexistente do “sertanejo universitário”, foi mais conveniente, em termos comerciais, para a novela *Pantanal* e para a indústria fonográfica, por não expressar uma singularidade fragmentária, uma diferença campo-grandense. Remete-se, ao contrário, a traços

genericamente associados aos interioranos de todo o Centro-Sul, sendo capaz de inserir-se em uma recepção historicamente favorável de um amplo contingente nacional às coisas do campo veiculadas pela indústria cultural, conotadoras da pureza e do paraíso perdidos – a *alegoria pastoral* comentada por James Clifford (CLIFFORD, 2002, p. 87). Por estas características unificadoras, a música de Almir pôde fazer sucesso enquanto mercadoria passível de ser largamente consumida pelo público “nacional” (NEDER, 2014, p. 235-308).

Tudo isso indica respostas para a pergunta que está na fala angustiada de muitos daqueles envolvidos com a MLC: *por que não deu certo?*

Por um lado, como tivemos oportunidade de salientar, parece evidente que o sucesso de uma música está relacionado com sua eficácia em articular o desejo dos vários segmentos populacionais a que se dirige (o que remeteria à proposição de que as canções populares são, primordialmente, maneiras pelas quais as pessoas podem experimentar identidades desejadas). Assim, o sucesso que ocorre fora da esfera centralizadora da indústria cultural “nacional”, que é o caso, por exemplo, das músicas dos “baileiros” (modernos grupos de baile sul-mato-grossenses sertanejos-chamamezeiros-axé music voltados às classes populares urbanas), do sertanejo universitário, da *axé music* baiana, seria devedor da eficácia destes gêneros em exprimir as expectativas de muitas e diferentes pessoas, de diferentes grupos sociais, geográficos e culturais do Brasil (e até de fora dele). Consequentemente, estas músicas podem permitir-se subsistir basicamente do seu público mais direto. Embora possam contar, também, com muita popularidade no restante do país, a sobrevivência das músicas realmente populares de Mato Grosso do Sul não depende dos públicos “nacionais”. O mesmo não ocorreu com a música aqui estudada.

Poderíamos, portanto, compreender a inviabilidade da MLC no estado como um todo como decorrente de sua opção por um discurso, que, excluindo o universo cultural das populações periféricas da cidade e rurais do restante de Mato Grosso do Sul, em última análise, não chegou a promover efeitos sobre elas. Caso pertinente, esta sugestão ressaltaria o fato de que a proposta do movimento baseia-se na ideia de *fragmentação*, não de *integração*.

Poderíamos pensar também nestes termos para compreender a aceitação de certa vertente da MLC no plano nacional, a partir do modelo *integracionista* oferecido pela novela *Pantanal* e pelo estilo de Almir Sater. Seguindo este modelo, as referências estranhas e polêmicas à América Latina Índia são recalçadas, assumindo prioridade um modelo de caipira modernizado, com características de autenticidade e proximidade à natureza. Inespecífico da realidade singular de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, este personagem transfere qualidades dos interioranos de todo o Centro-Sul, já testadas e aprovadas pelas audiências “nacionais”, ao novo exotismo representado pelo Pantanal, com apelo irresistível. Afinal, tanto Almir quanto a novela *Pantanal* propõem uma música e significados culturais passíveis de despertarem identificações por parte de interioranos de todo o Centro-Sul e do público “nacional”.

Por excluir (ou não ressaltar) os gêneros platinos, rechaçados pelos interesses do grande capital sobre a região Centro-Oeste, e por estabilizar, em letra e música, uma imagem modernizada do caipira autêntico, a música de Almir não cria atritos com os discursos dominantes e contorna certas dificuldades que poderiam tê-lo impedido de ascender ao sucesso “nacional” (o que, evidentemente, não explica as complexidades inescrutáveis que efetivamente constroem um sucesso).

Apesar de a mediação televisiva ter acenado com certas vantagens palpáveis, embora temporárias e que se esgotaram em si, como a inserção de canções em novelas de

alta popularidade, não existiu a valorização de uma diferença singularizadora. Por tais representações, Mato Grosso do Sul permaneceu indistinto do Centro-Sul aos olhos do restante do Brasil. Tal singularização poderia ser, talvez, capaz de alavancar as propostas ou carreiras dos compositores da MLC, ou mesmo a transformação das representações derogatórias sobre o Mato Grosso do Sul, enquanto parte da América Platina, favorecendo a melhoria das condições de vida das populações do estado como um todo. Entretanto, tais representações transformadoras não conseguiriam ser veiculadas por uma mídia nacional contrária a seus discursos. Em outras palavras, a MLC pôde apenas ser aceita por um público “nacional” a partir de sua aceitação em despir-se daquilo que a diferenciava das músicas regionais do Centro-Sul.

Poderíamos, então, entender, ao menos em parte, a falta de aceitação da MLC pelo fato de que esta música contraria frontalmente as expectativas dessas instâncias? Enquanto produção mundializada, a MLC está sujeita às contradições promovidas pelo capitalismo tardio, sendo movida por um discurso de modernização alternativa e inclusiva, que é produzido por uma posição histórica e cultural muito peculiar. Neste sentido, a MLC não corresponde aos estereótipos pastorais que formam as expectativas de consumo da indústria cultural “nacional” com relação às populações periféricas do interior.

Colocam-se, assim, em debate, as relações entre o estado e os grandes centros usualmente compreendidos como difusores de cultura. Essa música, com suas influências paraguaias, bolivianas, peruanas, caipiras ou regionais gaúchas, causa um estranhamento aos ouvidos dos que vêm de fora: não é “pura” música tradicional, que lhe asseguraria um lugar como “autêntica”, e não é a música popular de tipo mais afeito ao repertório definido como sendo de “caráter nacional”. Teimosamente não se voltando para o polo da autenticidade, nem para o polo do “gosto nacional”, a MLC apenas participou da grande mídia sob certas condições, durante e após a novela *Pantanal*. Sua trajetória permite que se retirem algumas conclusões sobre como eventualmente se dão as relações entre centro e periferia no Brasil, mesmo passado longo tempo desde que esta dicotomia perdeu muito de sua efetividade.

Em outras palavras, os processos singulares de superação das vicissitudes históricas de Campo Grande não interessariam às populações que se presumem partilhar dos critérios do “gosto nacional”, voltadas ao consumo do exótico, da ideologia da pureza primitiva e da autenticidade – ou seja, do “natural”. São tais discursos que sustentam as desiguais relações de poder no plano nacional e o desenvolvimento capitalista no Brasil, que, conforme aponta Gilberto Luís Alves, requereu uma divisão regional do trabalho que impôs ao Mato Grosso do Sul a posição de produtor de alimentos.

O antigo problema geopolítico estudado no livro aqui discutido, que se traduzia numa contínua suspeita de parte dos agentes imbuídos da necessidade nacionalista de zelar pela integridade do Brasil, também é relevante aqui. Em que medida o reconhecimento e inclusão, pela MLC, das músicas e culturas latino-americanas, em geral, e paraguaias, em especial, a torna inaceitável para a população de um Estado-Nação que necessitou recorrer a uma estratégia reiterada de desqualificação dessas culturas como parte de seu projeto de dominação, durante e após a Guerra da Tríplice Aliança? Afinal, a conjunção de interesses entre o capital e os diferentes governos federais brasileiros desde a década de 1930 foram poderosos o bastante para transformar, de forma significativa, a divisão política desta região. Considerando a criação do Território Federal de Ponta Porã, por Getúlio Vargas, a divisão do estado de Mato Grosso e a criação de Mato Grosso do Sul, pela ditadura militar,

fica evidente a magnitude das forças mobilizadas na tentativa de rechaçar a influência da América Platina sobre a área.

De uma maneira ou de outra, a questão da diferença, entretecida ao problema da desigualdade, está no centro das atenções do livro, com considerável poder explicativo para os assuntos aqui discutidos. Justamente por pretender uma reflexão própria para o devir de Mato Grosso (apenas incidentalmente, depois, tornado Mato Grosso do Sul), a MLC inicial não buscava a integração (com o Brasil), mas a fragmentação. A reflexão sobre a singularidade de seu processo corresponde ao seu fracasso comercial, incapaz de se integrar à experiência caipira do Centro-Sul ou aos desejos de consumo dos grandes centros. Assim, o grande choque sensível entre a MLC anterior e o sucesso comercial e artístico de Almir se resume no fato de que Roca, Geraldo Espíndola e Simões buscavam trazer o Paraguai e o rural para a vida urbana brasileira, enquanto Almir se propôs a modernizar o rural brasileiro.

Conclusões

O fracasso comercial da MLC que propunha a incerteza e a busca de uma singularidade para o espaço local a partir de uma reflexão urbana que buscava incorporar, como dados, sua origem rural e sua proximidade histórica com o Paraguai, Bolívia e Argentina, corresponde ao desinteresse e indiferença dos grandes centros consumidores frente a esses processos históricos singulares. Realmente, o projeto que anima a MLC não poderia vingar entre as “populações nacionais”. Tal projeto apenas teria oportunidade de florescer caso fosse viável, economicamente, uma real integração entre os países da América Platina. A viabilidade desse projeto, que se encontra sugerida pela iniciativa recente representada pelo Mercosul, ainda é, entretanto, apenas uma vaga promessa, pouco estimulante frente ao fraco desempenho da economia dos países envolvidos e da atmosfera de ressentimento mútuo, em grande parte construída pelo histórico antagonismo brasileiro.

Esse fraco desempenho econômico é, também, a explicação de Roca sobre a inviabilidade de um corredor cultural que ligaria Campo Grande, Assunção, Corrientes, Montevidéu, Rosário, Buenos Aires, Porto Alegre e Foz do Iguaçu, entre outras cidades. O compositor credita tal inviabilidade pelo fato de que não há poder aquisitivo para sustentar iniciativas culturais voltadas para esta região.

Ambas as explicações econômicas parecem convincentes, mas, ao mesmo tempo, podem ser complementadas. Existe, como é bem sabido, uma produção da desigualdade por parte do capital global. Entretanto, como já discutido, um bloco sul-americano coeso e forte, que tivesse condições de negociar melhores termos com esse capital, é inviabilizado pela produção ativa da discórdia e desunião entre os países do hemisfério – sem mencionar políticas externas subservientes aos EUA.

O surgimento dessa separação não é, portanto, fortuito: foi deliberadamente construído por diferentes determinantes. Tais determinantes se materializaram em campanhas de intelectuais desde o Império, na busca de construção de uma identidade nacional, nas políticas externas estadunidenses, enquanto mantenedoras da hegemonia daquele país no plano continental e global, e no agendamento constante da mídia, silenciando ou divulgando representações negativas dos países vizinhos de língua espanhola no continente. Além de construir, entre as populações brasileiras, um imaginário desinteressado pelas culturas e problemas da América do Sul como um todo, estes discursos fabricam uma política externa de enfrentamento entre o Brasil e os países vizinhos, ao invés de buscar a união latino-americana como forma de fortalecimento político e melhores

condições de negociação no plano internacional. Não devemos esquecer que, tanto as motivações de ordem econômica (desenvolvimento local e nacional do capitalismo) como de ordem geopolítica (impedir a intensificação das relações de Mato Grosso do Sul com os países vizinhos, no contexto da hegemonia estadunidense) foram responsáveis por uma intervenção política de envergadura considerável por parte da ditadura militar, a divisão do estado de Mato Grosso e a criação do estado de Mato Grosso do Sul. Deve-se, também, considerar a divisão regional do trabalho entre os estados, cabendo às unidades periféricas como o MS atividades de baixa rentabilidade, geralmente primárias. Todos esses fatores atuam de maneira integrada sobre todas as esferas, da opinião pública até à política externa, por meio de discursos que constroem consensos fundados no preconceito e no desconhecimento.

Na cultura brasileira, as causas e consequências se confundem, com a predominância de representações negativas dos vizinhos platinos. A cultura seria, também, um ótimo lugar para transformar a situação, a partir de representações críticas das ideologias veiculadas sobre esses mesmos vizinhos. No entanto, como vimos acompanhando, estas representações são desestimuladas no plano “nacional”. Na busca de negação mágica da realidade subalterna das comunidades periféricas em todo o Brasil, verifica-se a cooptação desses grupos – inclusive aqueles recém-instalados em Mato Grosso do Sul – pelos discursos dominantes nos grandes centros decisórios brasileiros, com sua promessa idealista de modernização cultural de todo o país pairando acima das contradições, desigualdades, diferenças e necessidades de cada região.

Restam às iniciativas que empregam gêneros platinos e possuem real sustentação popular – como os “baileiros” e certas duplas sertanejas – o sucesso nas margens. Já a MLC se reparte entre aquela que também celebra a música platina, e, por diferentes razões, se tornou impopular, e aquela que é popular – ou seja, Almir Sater – mas que não favorece a ideia de *platinidad*. De ambas as maneiras, perpetua-se um círculo vicioso que tende a fixar as representações das culturas platinas de maneira contrária aos interesses das populações mais amplas de todos os países dessa região.

A transformação de tais representações terá que, forçosamente, se defrontar com o poderio das elites que mantêm a hegemonia política e econômica sobre o país, que recusarão a perda do controle sobre ela. Analogamente, as oligarquias rurais e urbanas do estado teriam seus interesses prejudicados no caso de uma integração latino-americana a partir de Mato Grosso do Sul, que deslocaria sua influência e comprometeria sua dominância. Uma vez que é, justamente, parte delas que busca a modernização e o desenvolvimentismo capitalista, fica evidente que não seria possível integrar a seu projeto as classes subalternas e o interior do estado. Verifica-se, assim, que, para se viabilizar, a proposta de integração latino-americana da MLC ou de movimentos similares necessitaria, em primeiro lugar, investigar as maneiras possíveis de incorporar as classes subalternas da própria cidade, do estado e da América Platina – o que só poderia ocorrer a partir da escuta e inclusão de suas expectativas, demandas e visões de mundo a um projeto comum.

Vê-se que a insistência na elitização produz impasses generalizados, não só no âmbito artístico-comercial, como no político-social. São tais vicissitudes que colocaram tanto o projeto de Humberto Espíndola, como da Peña, como da Música do Litoral Central em um impasse, que só será superável na medida em que semelhantes projetos, que visem uma articulação dos discursos subalternos, consigam integrar parcelas significativas dos setores identificados com tais discursos.

Essa situação de impasse, incompletude, inacabamento e incerteza necessitava ser elaborada, vocalizada, representada pela cultura dessa região, para que fosse possível sua superação. A teia discursiva aqui tramada, a partir da provocação proposta pela MLC, atende ao propósito de uma reflexão sobre “a fronteira onde o Brasil foi Paraguai” (“Sonhos Guaranis”, de Almir Sater e Paulo Simões) e mais além – o hemisfério em que vivemos e que tanto desconhecemos. Buscam-se meios de apagar as fronteiras geopolíticas entre estados e países ligados, de alguma maneira, à cultura platina, unindo-os e a suas culturas locais na elaboração de culturas transnacionais que representem as contradições vividas por estes povos no confronto com o global e que possam produzir fortalecimento político e melhores condições de negociação no plano internacional. Até lá, explicitando os discursos verbais e musicais que produzem a base material e podem transformá-la, a partir da compreensão entre as duas instâncias, o testemunho dessa incompletude e interrupção é o legado da Música do Litoral Central – e, de maneira tornada explícita em sua forma musical, do “Trem do Pantanal”, o inacabado “hino de Mato Grosso do Sul”.

Referências bibliográficas

- ALVES, Gilberto Luiz. *A casa comercial e o capital financeiro em Mato Grosso: 1870-1929*. Campo Grande: Ed. UNIDERP, 2005.
- BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*. Volume 1. Campo Grande: UFMS, 2009a.
_____. *Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*. Volume 2. Campo Grande: UFMS, 2009b.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O genocídio americano: a guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CLIFFORD, James. “Sobre a alegoria etnográfica”. In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 63-99.
- COWARD, Rosalind. “Class, ‘culture’ and the social formation”. *Screen*, v. 18, n. 1, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Tradução Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1997. Título original: *De la grammatologie*.
- HERBERTS, Ana Lucia. *Os Mbayá-Guaicurú: área, assentamento, subsistência e cultura material*. 1998. Dissertação (Mestrado em História)–Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

MATTELART, Armand. *A globalização da comunicação*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

MIDDLETON, Richard. “Authorship, gender and the construction of meaning in the Eurythmics’ hit recordings”. *Cultural Studies*, v.9, n.3, pp. 465-85, 1995.

_____. *Studying popular music*. Philadelphia: Milton Keynes, 1990.

NEDER, Álvaro. “A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto”. In: DINIZ, J.; GIUMBELLI, E.; NAVES, S. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. “*Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central*”: *Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. v. 1. 340p .

_____. “*Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central*”: *platinidad, poéticas do deslocamento e (des)construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

_____. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. 2007. 487f. Tese (Doutorado em Letras)–Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010.

PERIN, Kátia (Ed.). “Tiroteio no vídeo: A Globo reage à disparada de popularidade da novela Pantanal, estuda alternativa para o horário nobre e declara aberta a guerra pela audiência”. In: *Veja On-line*, 09/05/1990. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/090703/capa_090590.html>. Acesso em: 24 set. 2006.

SIMÕES [CORRÊA FILHO], Paulo. *Depoimento pessoal concedido ao autor*, 2009.

SMALL, Christopher. “El musicar: un ritual en el Espacio Social”. *Transcultural Music Review* 4. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>> [Data de acesso: 04/05/2007], 1999.

_____. *Music of the common tongue: survival and celebration in afro-american music*. Nova York: Riverrun, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar & Funarte, 1997.

WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH: University Press of New England, 1993.

Discografia

ROCA, Geraldo. *Música do Litoral Central*. 1 CD Produção independente, 1997.

A música no ritual *Nhemongarai* dos Guarani-Mbya¹

Brenda Suyanne Barbosa

Resumo

A música e a musicalidade dos povos indígenas brasileiros têm sido um importante foco dos estudos etnomusicológicos no país. Para compreender as músicas destes povos, faz-se necessário um olhar mais cauteloso para as influências sofridas durante os séculos de contato com outras etnias, a proximidade territorial entre aldeias e cidades e o avanço no acesso às tecnologias não indígenas. Partindo desse pressuposto, a presente pesquisa tem como foco a compreensão e descrição da música no ritual de batismo denominado *Nhemongarai* (Ritual do Milho), praticado pelos Mbya-Guarani, identificando possíveis traços de música europeia e/ou propagada por meios de comunicação não indígenas. Para tal, foram realizadas revisão bibliográfica, observações de campo e entrevistas semiestruturadas com a população da aldeia *Tekoa Ko'enju*, incluindo o *Karai* (pajé) e o *Mburuvixa* (cacique).

Palavras-chave: indígenas; etnomusicologia; *Mbya-Guarani*; música; *Nhemongarai*.

The Music in the ritual *Nhemongarai* among the Guarani-Mbya

Abstract

There is a big involvement often musicology about *Guarani* music and musicality research. However, it is necessary a cautious look at the influences suffered in this context, referring to the centuries of contact with other ethnic groups, territorial proximity between villages and cities and the technological advancement and accessibility. Under this assumption, the present study focuses on understanding and describing of the music in *Nhemongarai* ritual practiced by the Mbya-Guarani, identifying possible traces of European music and / or media. To this end, were viewed the literature and conducted field observations and semi-structured interviews with *Tekoa Ko'enju* population, including *Karai* (shaman) and the *Mburuvixa* (chief).

Keywords: indigenous; etnomusicology; *Mbya-Guarani*; music; *Nhemongarai*.

Introdução

Após centenas de anos de colonização, muitos povos indígenas encontraram na assimilação de outros costumes uma forma de se manterem vivos, assim como afirma a etnomusicóloga Kilza Setti (1993). Segundo a autora, introduziram em seu cotidiano hábitos antes não existentes, e deixaram de lado algumas de suas práticas recorrentes. Projeta-se para parte da população a ideia de que esses povos perderam a sua particularidade que os caracterizava como índios².

Os Mbya-Guarani são um subgrupo do povo Guarani e, de acordo com dados arqueológicos, assim como os outros subgrupos guarani, se deslocaram da região amazônica em direção ao sul do continente americano, se estabelecendo nos territórios

¹ Meus agradecimentos ao Dr. Guilherme Caldeira Loss Vincens, professor do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), orientador da pesquisa que originou o atual artigo.

² Denominação concedida aos povos da América, sem levar em consideração especificidades culturais (RESENDE, 2001, p.3).

hoje pertencentes à Bolívia, Argentina, Paraguai, Uruguai e Brasil, sendo neste, nas regiões Sul e Sudeste (CIMI *et al.*, 2007).

Esse processo migratório é decorrente da constante busca pela Terra Sem Males. Um processo que muitas vezes foi liderado por mulheres xamãs (LADEIRA, 1992 e CICCARONE, 2001 apud MONTARDO, 2004).

Confinados a pequenos hectares de terras, com aldeias próximas a centros urbanos e frequentes visitas de pesquisadores, nesses locais se torna intensivo o bombardeio de influências externas. Essas influências são visíveis e estão presentes em diversos setores do cotidiano dos Mbya, caminhando lado a lado com hábitos que os Guarani afirmam terem aprendido com gerações anteriores e que acreditam fazer parte do que chamam de *mbya reko*³.

Que a prática musical deste povo sofreu modificações no decorrer dos séculos é algo certo. Esse fato já se fazia notável em 1639, sendo citado por Montoya em 1876 (MONTARDO, 2004) e, atualmente se faz ainda mais visível a partir da apreciação diária desse povo pela música midiática⁴, pela existência de um coral infantil dentro das aldeias (FINOKIET, 2010) e pela utilização de instrumentos de origem europeia, como o violão e o violino, que, já incorporados com algumas modificações pela tradição guarani, recebem respectivamente o nome de *mbaraka*⁵ e *rave*⁶.

A partir dos fatores de interferência citados acima, surgiu o interesse em pesquisar sobre a música no ritual *Nhemongarai*, ritual de batismo também conhecido como *Avaxi Nhemongarai* (Ritual do Milho), por acontecer entre os meses de novembro e fevereiro, época da colheita do milho. Mesmo sendo essa cerimônia muitas vezes citada em livros e artigos, não se encontra nenhum estudo mais aprofundado sobre sua música.

Tekoa Ko'enju

A aldeia (*Tekoa*) de nome *Ko'enju* (Alvorecer), onde foi realizada a pesquisa de campo, está atualmente situada no município de São Miguel das Missões (RS), contando com uma população de 210 Guaranis. A área de 236 hectares, a qual possui em suas proximidades fazendas e assentamentos, foi doada aos grupos Mbya migrados da região de Misiones – Argentina, que acamparam na fonte missioneira pertencente ao Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo.

O sítio arqueológico guarda as ruínas da antiga redução jesuíta de San Miguel Arcanjo, fundada em 1687 e é chamada pelos Guarani da região de *Tava Miri* ou Aldeia de Pedra, local onde os mesmos, segundo a tradição oral, receberam os jesuítas.

No entanto, nos relatos de exploradores dos séculos XVII e XVIII, consta que os índios viviam em áreas inóspitas, e textos jesuítas que faziam distinção entre Guarani pagãos e cristãos, como se os últimos tivessem abandonado suas tradições, levantam polêmica sobre a posse dos indígenas sobre o local (SOUZA *et al.*, 2007).

De acordo com uma entrevista concedida por *Kuaray*, líder político da aldeia, todas as decisões são tomadas em conjunto, em uma reunião semanal, na qual o cacique faz uma preparação prévia dos assuntos de maior importância para serem discutidos, levando em consideração as necessidades de toda a aldeia, desde problemas internos, até a visita de pesquisadores.

³ Modo de vida mbya.

⁴ Música proliferada por meio de veículos de massa, como o rádio e a televisão.

⁵ Violão de cinco cordas.

⁶ Violino de três cordas.

Para que a pesquisa pudesse ser aceita, o cacique e seus conselheiros (escolhidos pelo próprio cacique e por toda a aldeia) fizeram uma análise da situação e permitiram o estudo de sua música ritualística, desde que o ritual não fosse visto, por acreditarem que a participação de um não-mbya, carregando consigo crenças e valores distintos, prejudicaria a sintonia entre os participantes e seus deuses.

No dia 22 de dezembro de 2014, encontrei pessoalmente os membros da aldeia e pude constatar que os efeitos da convivência cada vez maior com os chamados *jurua*⁷ são nítidos (vestimenta, alimentação, utensílios domésticos e eletrônicos, entre outros). Dentro do sítio arqueológico, no município de São Miguel, há uma casa disponibilizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), denominada por todos como “casa de passagem”, onde os aldeões se instalam quando vão até a cidade para fazer compras ou vender artesanato (principal fonte de renda).

A casa de passagem, aberta a todos os Guarani, não possui luz elétrica e é constituída de vários cômodos onde as famílias se distribuem dormindo em cobertores. Todos os Guarani possuem acesso livre a essa casa, que é guardada por vigias contratados pelo IPHAN.

Apesar de poderem acessar gratuitamente as dependências do museu instalado dentro do sítio para a venda de artesanatos, a entrada é permitida somente nos dias e horários abertos ao público.

Segundo SETTI (1997), “o ambiente físico da Mata Atlântica fornece a matéria-prima para a continuidade da prática musical” mbya. No entanto, na terra que lhes fora concedida não é possível encontrar todos os materiais necessários para a produção musical, como a taquara e certos tipos de sementes. Com isso, as taquaras são retiradas do sítio arqueológico, e as sementes são substituídas por grãos.

Para atravessar os 30 quilômetros que separam a aldeia do centro urbano, os moradores de *Ko'enju* pagam 50% do valor cobrado pelos motoristas para serem transportados no sábado da cidade à aldeia e na segunda, da aldeia para a cidade (os outros 50% são pagos pela prefeitura). Pelo trajeto da estrada de terra é possível observar as casas, fazendas e plantações de soja e milho. As pessoas se sentam espalhadas dentro do ônibus entre os fardos de alimento e não conversam muito entre si.

A música fora do contexto religioso

Nos 58 dias que permaneci com os Mbya-Guarani fui convidada a participar de algumas festividades como a comemoração do Natal e Ano Novo, que para os Guarani representa apenas uma oportunidade para rever os parentes e festejar, uma vez que não apresentam traços do cristianismo em sua religião (CADOGAN, 1959) e a mudança de ciclo é realizada no meio do ano, por ser o inverno a época em que os deuses envelhecem e a primavera a estação em que renascem.

Nessas festividades são tocados vários tipos de música, principalmente forró e outros de origem brasileira e paraguaia (MONTARDO, 2004). Contratam DJ's para as festas e geralmente exigem o tipo de música que desejam escutar.

Fui convidada para passar o Ano Novo na *Tekoa Kunha Piru I*, situada no município de Aristóbulo Del Valle, província de Misiones, Argentina. No dia 1º algumas pessoas, maioria homens, se reuniram em uma das casas para beber, conversar e fazer música, levando violão e sanfona.

⁷ Termo mbya- guarani designado para identificar pessoas “não-indígenas”.

Alguns Guarani mais jovens vivem de música. Tocam violão e cantam nas ruas para conseguir dinheiro, trabalham como DJ's ou montam grupos de forró para tocarem em festas, como é o caso do Pankadão RLM, Os Mullekes da Tribo, entre outros.

Nhemongarai

Por meio de entrevistas semiestruturadas e algumas eventuais conversas com o *Karai*⁸, o *Mburuvixa*⁹, moradores e visitantes da aldeia, algumas informações sobre o que é o *Nhemongarai*, sua importância para o povo Mbya-Guarani e a música nesse contexto foram obtidas.

Cada aldeia possui um comportamento diferente perante a participação e observação dos seus rituais por não-indígenas. A *opy* (casa de reza) é um local sagrado que deve ser respeitado e, apesar das moradias nas aldeias visitadas não possuírem a construção tradicional, a *opy* ainda é construída seguindo os costumes, pelos próprios moradores da aldeia, sendo basicamente de taquara e barro com as principais pilastras provenientes de uma madeira especial.

A *opy* deve possuir sua porta de entrada direcionada para o oeste e tamanho suficiente para abrigar a todos da aldeia durante os rituais. Nas laterais há bancos para os homens se sentarem e prateleiras de madeira sobrepostas para que os alimentos sejam depositados. Todos os instrumentos musicais necessários para as práticas religiosas também são guardados em seu interior.



Figura 1: *Opý Tekoa Pyau*

⁸ Líder religioso (pajé ou xamã).

⁹ Líder político (cacique).

Aldeias mais conservadoras não permitem a entrada de mestiços ou outras pessoas que não pertençam ao povo Guarani. Outras, que contam com a presença de casamentos interétnicos, são menos rígidas com esta questão e acabam permitindo que pessoas de fora da cultura observem seus rituais. Porém, são pessoas em que os moradores da aldeia em questão confiam muito.

O ritual tradicionalmente ocorre três vezes durante a época de colheita do milho: novembro ou dezembro, janeiro e fevereiro, para que todas as crianças tenham a chance de serem nomeadas corretamente por motivos que serão explicados mais adiante.

Uns dias antes do *Nhemongarai*, o *Karai* avisa qual será a data do ritual para que todos possam se preparar. Todos os moradores da aldeia se abstêm de álcool, perfumes de todos os tipos, carnes e outras comidas pesadas, relações sexuais, som alto proveniente de aparelhos eletrônicos e caminhadas durante a noite.

As regras também valem para aqueles que não participarão do ritual, principalmente aqueles cujas residências estão localizadas próximas à *opy*, pois toda a aldeia deve se manter focada no acontecimento. As pessoas que lavaram os cabelos com xampu no dia anterior ao *Nhemongarai* lavam seus cabelos com *yvau*¹⁰ antes de se dirigirem para a casa de reza.

Há também o preparo dos alimentos que serão levados. Mel, erva-mate e *guembe* representam o homem, e *mbojape'i* representa a mulher, sendo o *Karai* quem decide o que os homens deverão levar para o ritual.

A erva-mate, no caso, é um galho com várias folhas da erva. O mel deve ser produzido por colmeias específicas¹¹ e colocado dentro de pequenas taquaras. O *guembe* é um fruto que deve ser colhido ainda sem estar maduro para ser levado à *opy* e, depois do ritual, os donos o levam para casa, assam e comem. O *mbojape'i* é uma espécie de pão de milho levado para a casa de reza enrolado em um pano e deixado no local das oferendas sem estar embrulhado.

Quando, por alguma razão, uma criança que possui mais de um ano não recebeu um nome e não pode comparecer ao ritual, alguém da família providencia um alimento de acordo com as escolhas para o determinado dia e o gênero da criança, como um caso relatado por um Guarani, em que seu sobrinho havia feito um ano e em sua aldeia não ocorreria o ritual (o motivo não foi explicado). Com isso, sua mãe foi para *Kunha Piru I* durante a época do *Nhemongarai* e, uma vez que o *Karai* da *Tekoa* pediu que os homens levassem mel, sua mãe o preparou colocando um pouco deste dentro de uma pequena taquara e pediu que um parente do sexo masculino a levasse para a *opy* e dissesse ao pajé que aquele objeto representava seu neto.

Antes da chegada dos aldeões para o ritual o *Karai*, o *Yvyra'ija*¹² e a *Kunha Karai*¹³ já se encontram dentro da casa de reza com a fogueira acesa. Assim que todos se reúnem no exterior da casa, os homens entram em fila e depositam suas oferendas em cima das prateleiras, de modo que fiquem penduradas. Em seguida, ainda em fila, deixam a casa de reza para que as mulheres, do mesmo modo, também possam depositar nas prateleiras o alimento que prepararam.

Nesse processo, o alimento que representa a criança ausente é depositado por um parente, que em seguida avisa o fato ao *Karai*. Após a entrega dos alimentos somente os

¹⁰ Erva utilizada para afastar pesadelos. São colhidos alguns galhos na árvore e colocados dentro de uma bacia com água.

¹¹ As espécies de abelhas que produzem o mel favorável ao *Nhemongarai* são denominadas em guarani por *Ei Raviju*, *Manduri*, *Jatei*, *Tapexua*, *Ei Rembyky Raxa*.

¹² Aprendiz de *Karai*.

¹³ A mulher mais sábia da aldeia, que, geralmente, também é a mais idosa e esposa do *Karai*.

homens que executarão algum instrumento permanecem dentro da *opy* junto das outras pessoas que já estavam antes.

Todos, em fila novamente (homens na frente e mulheres com seus filhos no colo atrás) entram na casa de reza e formam um grande círculo. Em seguida cumprimentam o *Karai*, o *Yvyra'ija*, e os músicos que permanecem sentados, e a *Kunha Karai* que está de pé perto da fogueira.

O próximo passo é a separação de homens e mulheres. Todos os homens possuem o direito de se sentarem nos bancos, enquanto as mulheres se sentam no chão. Geralmente levam panos para forrar, e são elas que ficam o tempo todo com os filhos no colo. A partir desse momento todos devem permanecer na casa de reza até que o ritual termine.

O *Karai* primeiramente se disponibiliza a atender os doentes (tanto de corpo quanto de alma) e, em seguida, dá início ao processo de esfumaçar os alimentos, um ato onde o *petyngua*¹⁴, como instrumento sagrado, limpa as impurezas. Alguns homens, assim como o *Yvyra'ija*, auxiliam o pajé nessa tarefa: aqueles esfumaçam as oferendas antes deste, como se fosse uma preparação e, depois, todos que estão inspirados a cantar, dão início às peças vocais enquanto o resto da *opy* os acompanha.

As mães levam as filhas que deverão ser nomeadas para o centro da *opy* e, umas ao lado das outras, permanecem viradas para o leste até que todas recebam seu nome guarani. Depois é a vez de as mães levarem os meninos, e os mesmos procedimentos são realizados.

No final, todos que se sintam inspirados a dançar e cantar se dirigem para o centro, formando na frente uma fila de homens e atrás uma fila de mulheres, possuindo como parâmetro para o fim do ritual o nascer do sol, quando as pessoas pegam os alimentos que levaram, se dirigem às suas casas e, no dia seguinte, comem com seus familiares.

A música no contexto ritualístico

No início de fevereiro recebi a notícia de que a casa de reza da *Tekoa Ko'enju* havia sofrido alguns danos e que não conseguiriam reerguê-la a tempo. Dessa forma, a proposta inicial de observação foi modificada, já que a pesquisa se baseava na escuta do ritual em tempo real. Os moradores mais jovens da aldeia me mostraram algumas gravações do *Nhemongarai*, e cantaram à capela algumas músicas.

Segundo Kuaray Miri, a música é a forma de os Guarani se comunicarem com seus deuses, ou seja, é o meio com o qual eles rezam. Todos nascem com algumas músicas predestinadas, as quais descobrem no decorrer dos anos. Esse fato foi constatado por Schaden (1974), o qual relata que muitos recebem seus cantos quando ainda são crianças.

Cada indivíduo tem suas músicas provenientes da morada¹⁵ de alguns deuses do panteão guarani ao qual pertencem e, com isso, elas geralmente serão as mesmas de algumas outras pessoas. Dessa forma, é possível saber para qual finalidade essa música deve ser entoada quando executada à capela por uma única pessoa, como fortalecimento pessoal, antes de uma viagem, quando nasce um membro da família, entre outros.

¹⁴ Cachimbo sagrado.

¹⁵ Os deuses do panteão mbya-guarani possuem suas casas em locais chamados pelos seus credores de “morada”. Os nomes recebidos durante o *Nhemongarai* são provenientes das moradas de *Nhamandu* (Sol), *Karai* (Sabedoria), *Tupã Jakaira* (Força Espiritual), e *Jakaira Yva Apyte* (Força interior).

Essas canções se tornam parte do sagrado mbya, entrando para o repertório do *jeroky*¹⁶ (MONTARDO, 2009), e utilizadas no início do *Nhemongarai*, quando os músicos que estão dentro da *opy* começando a tocar para que as pessoas entrem. Em seguida, várias músicas que fazem parte da tradição guarani são executadas enquanto o ritual prossegue.

As canções e principalmente os instrumentos têm a função de realizar a comunicação com os deuses que estão em suas respectivas moradas. Os instrumentos¹⁷ utilizados são: *mbaraka*, *rave*, *mbaraka miri*¹⁸, *takuapu*¹⁹ e *popygua*²⁰.

Cristino, líder do coral da aldeia, contou sobre a afinação e proveniência do *mbaraka* e da *rave*. Atualmente utiliza-se um violão e violino de fábrica; suas cordas são retiradas e substituídas por cordas de pesca, sendo cinco cordas no primeiro, as quais representam cinco principais deuses guarani (MONTARDO, 2004) (segundo o *Karai* Moreira, pajé da *Tekoa Mymba Roka* – SC, os deuses são *Tupã*, *Jakaira*, *Nhamandu*, *Karai*, *Nhe'e*), e três cordas no segundo, que representam a família (pai, mãe e filho (a)).

Tal afirmação pode ser comparada ao conhecimento que se tem sobre as reduções jesuíticas, onde havia tanto a confecção de instrumentos para serem exportados para a Europa, como aulas de música para as crianças, as quais formavam coros para cantarem durante as missas²¹.

No violão²² as cordas 1-3-5 são afinadas na mesma nota, dois tons e meio acima das cordas 2-4, as quais também estão afinadas em igualdade entre si. Já no violino as cordas 1-3 são afinadas na mesma nota, dois tons e meio abaixo da corda 2.

Em um certo dia, pude observar *Kuaray Miri* afinando um violão, da forma como se deve prepará-lo para tocar as músicas sagradas, e ligando um afinador elétrico a 442 Hz, observei que as cordas 1-3-5 do violão estavam na nota Sol, e as notas 2-4 na nota Re, porém, um pouco altas²³.

De acordo com o líder do coral, as cordas 1-3-5 do violão tocam a mesma nota da corda 2 do violino, e as cordas 1-3 deste correspondem às cordas 2-4 daquele. Cristino também contou que ambos os instrumentos foram dados aos Guarani por *Nhanderu*, e *Xariã*, o ser do mal, colocou uma corda a mais em cada instrumento para dificultar, principalmente para os *jurua*. Além disso, foi relatado que os instrumentos sempre fizeram parte da cultura guarani e, com a chegada dos europeus, os indígenas produziram instrumentos para serem levados até à Europa.

Ao chamar a atenção dos deuses, estes enviam seus mensageiros (MONTARDO, 2004), denominados *Nhe'e*²⁴, para auxiliarem o ritual e informarem ao *Karai* o nome da criança. No entanto, os Guarani também acreditam em seres do mal, e que estes vem até

¹⁶ Ritual realizado cotidianamente ao cair da noite.

¹⁷ Desconsiderando-se a voz.

¹⁸ Chocalho.

¹⁹ Bastão confeccionado a partir de um pedaço de taquara, com altura predeterminada para produzir a sonoridade almejada.

²⁰ Duas varinhas de madeira.

²¹ Tais dados foram obtidos por meio de uma apresentação de som e luz, narrada na voz de Fernanda Montenegro, nas ruínas da redução jesuítica de San Miguel, hoje denominada como Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo (São Miguel das Missões-RS).

²² A numeração das cordas é realizada de baixo para cima.

²³ O afinador elétrico mostra a tensão exata da corda para a afinação de determinada nota por meio de uma espécie de ponteiro que permanece no centro do visor, e uma luz se acende. Quando a afinação está “alta”, o ponteiro passa do centro, inclinando-se para a direita de quem observa.

²⁴ Seres divinos.

o ritual para atrapalhar essa nomeação. Com isso, o *Karai* está sujeito a erros, e cabe aos *Xondaro*²⁵ a proteção do ambiente.

Os nomes masculinos e suas respectivas moradas são: *Kuaray* (morada de *Nhamandu*), *Karai* (morada de *Karai*) e *Wera* (morada de *Tupã Jakaira*). Por sua vez, as mulheres possuem maior variedade de nomes e moradas: *Ara* e *Jera* (morada de *Nhamandu*), *Kerexu* (morada de *Karai*), *Para* e *Jaxuka* (morada de *Tupã Jakaira*) e *Pataxi* (morada de *Jakaira Yva Apyte*).²⁶

O fato de o *Karai* não nomear uma criança é muito sério, porque os *Guarani* acreditam que o nome não pronunciado pelos *Nhe'e* é um indicador que aquela criança morrerá cedo. No caso de um erro, a criança se sentirá mal, adoecerá, ficará infeliz e pode até vir a falecer, pois o nome e a alma estão ligados. Nesse caso, cabe a outro pajé dar a nomeação correta. Os nomes também são indicadores de personalidade, aptidões musicais e a função de cada um em determinados rituais (LADEIRA, 1992 *apud*. SETTI, 1997).

Segundo *Karai* Moreira, além da proveniência dos nomes, o gênero também é um indicador das funções musicais a serem exercidas durante os rituais em geral. De acordo com a cosmologia mbya, as mulheres são pertencentes à terra e por isso apenas podem tocar o *takuapu*, por este ser um instrumento que faz a ligação entre a terra e o céu. Já os homens pertencem ao ar e recebem o desígnio de tocar os demais instrumentos, por estes representarem o céu.

Ao ouvir as gravações, nota-se que são entoados vocalizes e não palavras, assim como Suely Brígido (2011) pôde observar na música *Ixe* dos índios *Karaja*. Esse detalhe foi comparado, pelos próprios Mbya, ao som dos animais. Na fala de *Kuaray Miri*, “é como os sapos, eles não emitem palavras”. Essa alegoria aos animais já foi constatada por Setti em seu estudo sobre os *Xondaro*²⁷ e Montardo (2004), que percebe a melodia e a forma sendo inspiradas pelo canto das aves e o som das cachoeiras.

Quando questionados sobre o significado do que estão pronunciando durante as músicas, alegam que estas foram presentes dos deuses e não apresentam palavras, do mesmo modo que não possuem títulos, sendo diferenciadas pelas moradas as quais pertencem. Seu reconhecimento é baseado nos sons que emitem, juntamente com o modo com que os instrumentos são executados.

²⁵ Guerreiros mundanos e espirituais.

²⁶ Informações concedidas por Elsa, moradora da *Tekoa Ko'enju* e sogra do cacique.

²⁷ Aqui, *Xondaro* é tratado como a música executada durante o “treino” dos guerreiros de mesmo nome (SETTI, 1997).



Figura 2: *Takuapu*



Figura 3: *Mbaraka e Rave*

O *mbaraka*, o *takuapu* e o *popygua* possuem função percussiva, mantendo a batida constante, em compassos binários e ternários com agógica alternada entre lento e acelerado, dependendo da música. Já a *rave*, além de percussiva, apresenta algumas alterações de notas.

O vioão e o violino substituíram o *mbaraka miri* (chocalho), um instrumento considerado sagrado pelos Guaraní devido à crença de que o Sol mantém a vida na Terra durante o dia cantando, dançando e tocando o *mbaraka miri* e o *takuapu*, sendo responsabilidade do seu povo fazer o mesmo durante a noite (MONTARDO, 2009).

Apesar de apresentarem formas diversas, possuem uma estruturação cíclica, sendo que as diversas partes da música se repetem várias vezes em melodias compostas basicamente por semitons e graus conjuntos com alguns intervalos de 3^a, podendo no fim conter *rallentando*. Nas músicas de forma A-B, o *Karai*, acompanhado dos instrumentos, faz um pequeno solo na parte A, e na parte B é formado um coro com todos os participantes do ritual.

Já nas músicas que contém forma A-B-C, a parte A é movida pela instrumentação, a B, pelo solo do *Karai*, e a C, pelo coro. Também pode ser definido como Intro-A-B-Ponte ou Coda, em que a introdução é realizada pelos instrumentos, o

A pelo solo, o B pelo coro e, quando retomada a parte instrumental, esta pode ser vista como uma ponte que ligará as partes A e B já executadas às posteriores, ou como uma Coda, se for pensado como o fim de uma parte cantada que dará início a outra.

Com todos esses dados obtidos, pode-se perceber que a música midiática influencia o cotidiano da cultura guarani, mas não estende a influência até à música ritualística. Porém, no ritual pesquisado, se torna clara a influência da música europeia no uso do violão e violino, e nas noções de introdução/ponte/coda, solo e coro.

Todos esses resultados mostram que os instrumentos e técnicas musicais de origem europeus apresentados acima estão inclusos na música do ritual *Nhemongarai* há tanto tempo que algumas explicações para tal uso já se perderam, já que para os Mbya esses detalhes musicais surgiram na própria cultura, e a noção do que diferencia as músicas de uma morada e outra e o significado destas para a sociedade guarani é baseada na palavra final de algum ancião da aldeia.

Também foi possível perceber a inviabilidade do ritual para determinadas aldeias por diversos fatores externos e internos. Assunto delicado, uma vez que os anciãos consideram certos aspectos musicais e religiosos um tabu para os *jurua*, enquanto que para os jovens mbya não existe tabu, mas sim pouco conhecimento.

A análise das músicas presentes no ritual *Nhemongarai* constatou que apesar do bombardeio cultural e midiático sofrido e assimilado pelos grupos indígenas remanescentes no Brasil em seu cotidiano, a música ritualística dos Mbya-Guarani de certa forma se mantém blindada devido a sua sacralidade para esse grupo étnico.

Referências bibliográficas

BRÍGIDO, Suely. *Imagens Encantadas: Arte Ritual Índios Karajá*. Niterói: Fábrica de Livros/SENAI, 2011.

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbya-Guarani del Guairá*. São Paulo: USP, 1959.

FINOKIET, Bedati. *Tekoá Koenju Ojexauka: Aldeia Alvorecer se apresenta/Bedati Finokiet, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira*. 1ª ed. Santo Ângelo: OPPOMP, 2010.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Uma antropologia da música guarani*. Campo Grande: Tellus, ano 4, n.7, p. 73-91, out.2004.

_____. *Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

Conselho Indigenista Missionário (CIMI) – Regionais Sul e Mato Grosso do Sul & Comissão de Lideranças e Professores Guarani Kaiowá. *Povo Guarani, Grande Povo! Vida, Terra e Futuro*. CIMI, 2007

RESENDE, Maria Leônia Chaves de. *Brasis Coloniales: o gentio da terra nas Minas Gerais setecentista (1730-1800)*. Tese de Doutorado em História Social/UNICAMP – DECIS/FUNREI, 2001.

SETTI, Kilza. “Questões Relativas à Autoctonia nas Culturas Musicais Indígenas da Atualidade Consideradas no Exemplo Mbya-Guarani”. *Revista Brasil-Europa* n. 21 – 1, 1993. Disponível em <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-02.htm>. Acesso em: 22 dez. 2016.

_____. "Orassom - Preces Cantadas dos Mbya-Guaranis". *Revista Música*, São Paulo, v. 8, n.1/2: p. 57-66, maio/nov, 1997.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1974.

SOUZA, José Otávio Catafesto de *et al.* *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbya-Guarani nas Missões*. Porto Alegre: IPHAN, 2007.

Resenha de livro

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kĩsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p.

Alcides Lopes

“O arco não significa nada para os homens que perseguem jaguares (...) com rifles. (...) As flautas sagradas acumulam poeira, suas palhetas apodrecem, suas melodias caem em um esquecimento quase total, e não são páreo para o fonógrafo” Bulkhalter (1982)

Prólogo

Este texto se estrutura de acordo com o esquema prefaciado pelo autor da obra aqui em análise. Ele toma questões de falsa simplicidade, relativas a eventos musicais em uma pequena comunidade indígena brasileira e sugere uma metodologia para estudos etnomusicológicos que leva em consideração as ideias do povo, relativas ao som e ao canto, como na relação do cantar em sua sociedade, com outras formas verbais e processos sociais (13)¹.

Trata-se de uma reedição da publicação original lançada pela Cambridge University Press intitulada *Why Suyá Sing* (1987). O tema abordado na pesquisa é a música. Por que cantam os Kĩsêdjê? Uma pergunta “artifício”, na verdade, integrante de uma série de sete questões formuladas pelo pesquisador, às quais ele responde no derradeiro capítulo. Pergunta esta que devemos fazer a nós mesmos, e certamente a fazemos múltiplas vezes ao longo da leitura desse livro.

A edição que tenho em mãos foi escrita na língua portuguesa. A tradução foi acompanhada pelo autor, que também fala português. A grafia das palavras kĩsêdjê apresentada nas páginas 23 e 24 consiste de um sistema desenvolvido pelos próprios atores com a assessoria de linguistas brasileiros. A mudança do título reflete a preferência do grupo pela autodenominação Kĩsêdjê, em lugar de Suyá, historicamente utilizado pela literatura para se referir a eles.

Com o objetivo de atingir um público de antropólogos não musicais que poderiam voltar a sua atenção para música e performance, a escrita se encontra em um jargão comedido, com poucas transcrições musicais. O autor chama atenção para o fato de a música em questão e o fenômeno estudados, apesar das diferenças, revelarem algo da mesma motivação que, no capitalismo avançado, torna as pessoas musicistas e fãs (11).

Problemática

¹ Os números que se encontram em parênteses referem-se ao número da página do livro analisado. Outras referências bibliográficas estarão de acordo com as normas vigentes praticadas nesta casa.

A problematização da questão em torno do método, no que concerne à relação entre representação do trabalho de campo antropológico e a realidade factual de qualquer trabalho de campo particular (SMITH, 2012, p. 3-21) ganha nova perspectiva quando Seeger estabelece de antemão um contraste entre a sua antropologia musical, a qual trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social, e a antropologia da música, conforme propôs Alan Merriam (1960, 1964), que aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Portanto, o autor, em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente, examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais, e desta forma, estabelece decisivamente a correlação entre forma e processos musicais, sociais e simbólicos (18). Evidentemente, o trabalho de campo pode tomar tantas formas quanto existem antropólogos, projetos e circunstâncias (CARRITHERS *apud* SMITH, 2012, p. 3-21).

Um dos aspectos mais importantes e pertinentes para o estudo da antropologia ainda hoje é a questão da autoria dos sujeitos estudados e como se dá a gerência desse conhecimento, como também dos frutos colhidos posteriormente pelo pesquisador. A posição de Anthony Seeger não poderia ser mais exemplar, na medida em que o próprio assume que o tipo de antropologia e etnomusicologia que pratica têm uma carga de benefícios e dificuldades potenciais da pesquisa de longo prazo e do ativismo político (270).

Ao propor uma incursão pela antropologia musical a fim de estabelecer o caráter musical de aspectos da vida social, mostrando como a sua criação e recriação se dão por meio da performance, Seeger lança mão de uma definição mais abrangente do conceito música. Uma que abarca desde a construção e uso de instrumentos que produzem sons, o uso do corpo para produzir e acompanhar sons, a emoção que acompanha a produção, bem como a apreciação e a participação em uma performance, além dos próprios sons, após a sua produção, a intenção como realização, a emoção e valor, e, finalmente, estrutura e forma (16).

O reconhecimento das contribuições de vários autores que apresentam em suas pesquisas a descrição de valores e emoções de tradições musicais não ocidentais, e defendem o estudo de todas as formas musicais, ou levam em consideração as fontes não musicais dos sons, ou ainda dão importância ao movimento corporal, etc., entre estes; McAllester (1954), Alan Merriam (1964), John Blacking (1967), Ruth Stone (1982), Steven Feld (1982; 1984) e Ellen B. Basso (1985), a meu ver, é um aspecto legitimador, para que o autor procure identificar a causa do que eu chamo de “deslocamento fulcral” do “*o que é?*” para “*por quê?*” como um esforço para sanar um problema que é comum à etnomusicologia e a antropologia em uma vertente, e à filosofia e a teologia em outra. Neste sentido, Seeger trata de esclarecer que seu estudo não tem nada a ver com os objetivos propostos por Bowra (1962) e nem por Lomax (1968). No entanto, citando Steven Feld (1984), propõe-se a fazer comparações significativas a partir de exemplos cuidadosamente apresentados em seu contexto social total (18).

Ao abrigo dessa perspectiva, o autor constrói uma fundamentação etnográfica em um evento performático; a Festa do Rato. O livro trata da performance de uma única cerimônia, na qual o autor foi participante e pesquisador, inicialmente em 1972, posteriormente em 1976. Seeger afirma também possuir gravações em fita de uma

performance realizada em 1963. Para ele, devido a esta riqueza de dados, a festa se torna a melhor opção para um tratamento etnográfico (19).

O etnomusicólogo não só narra, mas também acredita e, por esse motivo, consegue demonstrar que a música para os Kĩsêdjê é realmente importante, por ser uma das mais significativas formas pelas quais a sociedade é construída. Quando ele se depara com uma realidade em que não há tradições, como ele as conhecia até então, nem relógios, nem estações, nem direções, nada a não ser a música para nortear esses princípios, quando o que existe é a música para a estação seca e a música para a estação chuvosa, em que o espaço é também organizado de acordo com a lógica do fazer ou não fazer música, Seeger percebe que, naquela sociedade, fazer música é uma forma de recriá-la, e também uma forma de criar relações entre pessoas. Como nos casos descritos no livro (nos capítulos 1, 6 e 7), em que se canta para certos indivíduos por certas razões nas cerimônias, e não se canta para outros.

Com o objetivo de sugerir uma análise das performances musicais como eventos, o autor sugere que uma maneira de abordar o contexto dos eventos musicais seria dissecá-lo, algo arbitrariamente, através de um *set* de questões: “o quê, onde, como, quando, por quem para quem e por quê” (173), e que, as respostas àquelas questões não constituem a finalidade da análise, e sim um meio, pois a etnografia não é um fim em si mesmo.

Por que cantam os Kĩsêdjê?

Ao abordar a origem dos cantos e dos mitos (cap. 3), Seeger percebe que estes são muito diferentes dos de muitos outros grupos indígenas sul-americanos. Na cosmologia, os humanos e os animais são cuidadosamente separados e contrastados, mas a natureza e a sociedade não são reinos fixos, e sim, princípios que organizam o pensamento e a ação que os Kĩsêdjê empregam de forma dinâmica e criativa. Natureza e sociedade agindo uma na outra, transformando-se mutuamente, transformando o natural em social e vice-versa (131).

A proveniência externa de todos os tipos de cantos, sejam esses cantos em mitos (116), aprendidos por entes parte humanos, parte animais, em processo de metamorfose, ou os cantos dos homens sem espírito (117), cuja metamorfose parcial assumia uma espécie de marginalidade permanente, e ainda cantos estrangeiros – índios inimigos, índios pacíficos e não índios (126), que apresenta uma espécie de inversão das duas primeiras formas, sendo, entretanto, intimamente relacionada a elas, implica que, no contexto kĩsêdjê, não se pode estabelecer uma separação entre a experiência histórica e mitos, uma vez que uma incide sobre a outra.

Se, por um lado, o temor aos feiticeiros encorajava as pessoas a compartilhar coisas e alimento, e as acusações de feitiçaria desencorajavam as pessoas de pedi-los, entendemos que a sociedade se baseava em redes de partilha e reciprocidade, e a dádiva a pessoas que pediam era uma habilidade social fundamental, que tinha suas próprias sanções. Por outro lado, a significação dos cantos estrangeiros para o grupo, e a continuidade entre esse modo de aprender música e os outros acima mencionados, estão diretamente implicadas na construção do conhecimento, uma forma importante de poder para a maioria dos grupos indígenas sul-americanos.

Ao se apropriarem e interpretarem os cantos de outros grupos, os Kĩsêdjê incorporavam à sua própria comunidade algo do poder e do saber daqueles grupos. A cultura material fazia parte da produção, e os cantos, da reprodução social. A sua história

relata a aquisição regular e simultânea dos meios de produção e reprodução, primeiro, dos animais, depois, de grupos indígenas históricos, e, por último, de não índios (128).

Da performance à estrutura

A prática do canto como uma atividade criativa (cap. 4) integra a construção do mundo *kîsêdjê*, sendo parte da criação de alguns processos, formas e ideias sociais espaciais e individuais. A configuração da aldeia se assemelha à de uma “sala de concertos” onde acontece a recriação sônica das relações espaciais. A relação dos *Kîsêdjê* com o som e o silêncio implica uma polaridade. Se o ruído caracteriza o público, o coletivo, o eufórico, por sua vez, o silêncio preconiza a marca das emoções mais fortes, porém socialmente destrutivas.

A sociedade podia ser organizada como uma orquestra onde havia a recriação das relações sociais. Como demonstrado na tabela II (157-159), as performances musicais ocorriam de acordo com o sexo e a idade. O corpo era utilizado como instrumento musical, com ornamentos significativos, que enfatizam a significação da audição. A decoração do corpo nunca era arbitrária. Os ornamentos e chocalhos corporais criavam um corpo socializado que exprimia aspectos fundamentais do comportamento correto para homens e mulheres. O discurso e a canção para os homens, a audição e o comportamento correto para ambos os sexos. O conceito de pessoa *kîsêdjê* compreendia três componentes: o corpo – que concernia aos pais do indivíduo; a identidade social – que se recebia junto com os nomes de um parente mais distante; o espírito ou sombra (*mekarõ*) – que era de todo individual.

A proposta de Seeger de estudar a música como um processo, segundo o próprio, se inspira em grande medida na pesquisa linguística e folclórica de Bauman e Scherzer (1974) e nos escritos de Erving Goffman ([1959] 1973), entre outros estudos publicados nas décadas de 70 e 80 do século XX, que consonantemente recomendam diferentes maneiras de conciliar a forma de análise com a natureza do objeto.

A noção de performance como “comportamento real”, sendo fruto da interação dos executantes entre si e com a plateia, incluindo os erros, a insatisfação ou satisfação, e assim por diante, é uma concepção de Norma McLeod e Marcia Herndon (1980) que vêm insistindo em destacar a importância da noção de performance para a etnomusicologia. McLeod sugere aos etnomusicólogos que estudem as performances reais, em vez do ideal ao qual elas podem aspirar. Dessa forma, concordando com o autor, não só temos que definir o conceito de performance, como temos de debater sobre os tipos de performance que ocorrem em cada sociedade (172).

Em diálogo com Béhague (1984), Seeger reivindica a questão do que é “musical” e o que é “extramusical” como sendo problemática, e a questão sobre a medida em que as performances são consequência de regras fixas ou sua causa. Adicionalmente, com relação ao enfoque contemporâneo na influência que o contexto tem sobre a performance, o autor argumenta que a performance musical é tão parte da criação da vida social quanto qualquer outro aspecto da vida, e que a criação e a recriação das relações por meio da cantoria cerimonial criam um contexto social que afeta os demais (173).

A partir da crítica às abordagens que superestimam a rigidez da vida social e subestimam o papel interpretativo dos participantes, como atores pensantes, passou-se a dar mais crédito a visões da vida social como resultado de negociações, práticas, produção,

performance e “estruturação” (ver ORTNER, 1984; BOURDIEU, 1977; GIDDENS, 1979). Seeger, por seu turno, demonstra, por meio de sua pesquisa, que os códigos só poderiam existir na medida em que a performance os criasse de algum modo. A criação e a recriação da vida social se davam nos detalhes da vida cotidiana, bem como no ritual. De acordo com Seeger, os Kĩsêdjê estavam sempre recriando a sociedade. A redefinição de relações espaciais e temporais, o estabelecimento e restabelecimento de relações sociais, a formação do corpo e a manifestação de personagens sociais em contínua formação estavam associadas ao canto. O cantar para os Kĩsêdjê é criativo, sendo parte da criação da sua sociedade e de seu cosmos, uma criação de estruturas.

Lévi-Strauss, em uma das suas discussões sobre a vasta problemática imposta pela noção de estrutura social e a interdependência entre os campos da antropologia, música, linguística e literatura, em um texto intitulado *A noção de estrutura em etnologia*², aborda a definição e problemas do método, afirmando que o princípio fundamental da noção de estrutura social remete aos modelos construídos a partir dela, que as pesquisas de estrutura constituem um método passível de ser aplicado a diversos problemas etnológicos e se aparentam a formas de análise estrutural utilizadas em diferentes campos. Ao definir os três elementos que integram o caráter sistemático da noção de estrutura, reitera que o modelo deve ser de tal modo construído que seu funcionamento possa dar conta de todos os fatos observados.

Contudo, na seção sobre morfologia social ou estruturas de grupo, Lévi-Strauss, em uma reflexão sobre o tempo etnográfico, creio eu, afirma que o continuum temporal se apresenta como reversível ou orientado, segundo o nível que oferece o maior valor estratégico, no qual nos devemos nos situar, do ponto de vista da pesquisa em questão. Entretanto, na sua crítica, ele assinala que, até então, ninguém havia procurado realmente as correlações que podem existir entre a configuração espacial dos grupos e outros aspectos de sua vida social. Atrevo-me a dizer que o livro aqui analisado se aventurou pelos domínios aos quais o sociólogo se refere na afirmação anterior, e que, na verdade, confirma as constatações de Lévi-Strauss quando ele menciona que a distribuição circular das aldeias Jê no Brasil Central e Oriental varia de acordo com a sua significação social atribuída por cada tribo.

Por meio dessa maravilhosa obra ficamos sabendo que, para os Kĩsêdjê, o espaço, o tempo, o corpo e a identidade social, todos definiam e se definiam pela arte vocal. Que a criatividade era arte da graça da vida social, e as cerimônias ofereciam uma ampla margem para criatividade e humor, criatividade na fala e no canto, criatividade na auto-ornamentação e criatividade no grau de participação ou falta dela (179).

Finalizando, lembramos aqui o comentário do cacique sobre alguns índios da região não se pintarem mais, nem cantarem ou dançarem, e que os moradores de uma aldeia, em outra tribo, se converteram todos ao protestantismo em troca do apoio da organização missionária, mas que eles, os Kĩsêdjê, cantavam e tinham orgulho de quem são. Quando todos os índios se reúnem, são eles que se pintam e cantam.

². Traduzido e adaptado da comunicação original em inglês “Social Structure” (Wenner- Gren Foundation International Symposium on Anthropology, Nova York, 1952), posteriormente publicada em *Anthropology Today* (LÉVI-STRAUSS, 1953b).

Referências bibliográficas

BASSO, E. B. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.

BAUMAN, R.; SHERZER, J. (Orgs.) *Explorations in Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

_____. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

BEHÁGUE, G. (Org.). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BLACKING, J. *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusical Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BOURDIEU, P. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BOWRA, C. M. *Primitive Song*. Cleveland: The World, 1962.

BULKHALTER, S. B. *Amazon Gold Rush: Markets and the Munduruku Indians*. Tese de Doutorado. Nova York: Columbia University, 1982.

FELD, S. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

_____. "Sound structure as social structure". *Ethnomusicology*, n. 21. Illinois: University Press, p. 383-409, 1984.

GIDDENS, A. *Central Problems in Social Theory*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1979.

GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life* [1959]. Woodstock, NY: Overlook Press, 1973.

HERNDON, M. MCLEOD, N. (orgs.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions, 1980.

LOMAX, A. *Folk Song Style and Culture*. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science, n. 8, 1968.

MCALLESTER, D. P. *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum Papers, vol. 41, n. 13, 1954.

MERRIAM, A. P. "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field". *Ethnomusicology*, n. 4. Illinois: University of Illinois Press, p. 107-114, 1960.

_____. *The Anthropology of Music*. Evanston Illinois Northwestern University Press, 1964.

ORTNER, S. B. "Theory in Anthropology since the sixties". *History and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 126-166, 1984.

SMITH, N. A. Conflicto y Distancia: Notas críticas de lecturas y trabajo de campo antropológico. *Latin American Research Review*, v.47, n.3, p. 3-23, 2012.

STONE, R. M. *Let the Inside Be Sweet: the interpretation of music event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Lista de autores (em ordem alfabética)

Alcides Lopes é natural da Ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Licenciado em música pela UFPE (2006), é também mestre em Antropologia pela UFPE (2015) e atualmente é doutorando em Antropologia na mesma instituição. Publicou “Educação Musical em Cabo Verde” pela Revista Portuguesa de Educação Artística em 2012. Em 2015 publicou uma resenha sobre a obra: *Quando a tristeza é bela: o sofrimento e a constituição do social e da verdade entre os Ave de Jesus - Juazeiro do Norte – CE*, da prof. Dra. Roberta Campos, na Revista de Estudos e Investigações Antropológicas. Em 2016, na mesma revista publicou “O crioulo de Cabo Verde e a música popular: processos semióticos na construção e preservação da identidade social em dimensões transnacionais globalizantes”.

Álvaro Neder, doutor em Música (UNIRIO, 2011) e em Letras (PUC-RIO, 2007), é Professor Associado de Etnomusicologia no Instituto Villa-Lobos e no Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado e doutorado) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Membro da Diretoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e Editor da Revista Música e Cultura no biênio 2015-2017. Vencedor do Prêmio Nacional FUNARTE de Produção Crítica em Música 2012, com sua segunda tese de doutorado, *"Enquanto este novo trem atravessa o litoral central": Platinidad, poéticas do deslocamento e (des) construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS*. Desde 2011 desenvolve a pesquisa participativa “Mapeamento Musical da Baixada Fluminense”, tendo iniciado em 2017 projeto similar na Comunidade do Morro do Fogueteiro, em Santa Teresa, Rio de Janeiro.

Brenda Suyanne Barbosa nasceu na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1992. Formada em Música / Clarineta pela Universidade Federal de São João del Rei (Brasil), realizou trabalhos de reformulação com a Sociedade de Concertos Sinfônicos e estudos sobre a música dos Mbya-Guarani. Em 2016 estudou Análise Musical no Conservatório de Amsterdam e atualmente é mestranda na Universidade de Limerick (Irlanda) no curso de Etnomusicologia. Coordena, ainda, trabalhos junto aos povos indígenas do Brasil sob a supervisão do Centro Aldet, no Caribe, e participa de turnês internacionais.

Cristhian Teófilo da Silva é antropólogo e professor da Universidade de Brasília (UnB). Associado efetivo da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e sócio da Canadian Anthropology Society/La Société Canadienne d'Anthropologie (CASC). Pesquisador Associado do Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA) da Université Laval. Fundador e coordenador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Movimentos Indígenas, Políticas Indigenistas e Indigenismo (LAEPI) e do Observatório dos Direitos e Políticas Indigenistas (OBIND). Atualmente, realiza pesquisas sobre a política interétnica entre Povos Indígenas e Estados Nacionais em perspectiva comparada.

Liliam Barros é pianista, etnomusicóloga e professora da Universidade Federal do Pará. Doutora em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e pós-doutora em antropologia pela Universidade de Brasília (2009, 2016). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia e membro do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Entre suas publicações consta o livro *Repertórios musicais em transe: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira* (Editora da UFPA, 2009).

Luana Zambiazzi dos Santos é graduada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008), mestra em Música (Musicologia/Etnomusicologia) (2011) e doutora em Música (Musicologia/Etnomusicologia), pela mesma instituição (2015), com estágio sanduíche na Macquarie University (Sydney/Austrália). Tem atuado a partir dos quadros teóricos e metodológicos interdisciplinares da Etnomusicologia principalmente nos seguintes temas: narrativas sônicas e urbanas, etnografia da escuta e modernidade musical, em diálogo com a antropologia urbana e com questões étnico-raciais, memória e diversidade cultural. Integra o quadro docente do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa, onde tem refletido sobre o(s) lugar(es) da etnomusicologia na formação superior de professores de música. Tem participado dos projetos etnomusicológicos colaborativos vinculados ao Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS).

Paulo Vinícius Amado é doutorando em Música e membro do Grupo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (2016). Mestre em Música pela mesma instituição, pesquisando os aspectos expressivos do Choro, a partir de aportes metodológicos da Etnomusicologia e da Fenomenologia (2014). Licenciado em Música e habilitado em Flauta Transversal pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, 2010). Tem também formação complementar na área da Educação (2013). Atua como docente e na concepção e execução de programas educacionais e socioculturais em Belo Horizonte e interior de Minas Gerais, em instituições particulares e públicas. No ramo da pesquisa, trata de questões referentes à expressividade em performances na música popular instrumental e em aspectos referentes às noções de tradição, modernidade e contemporaneidade neste contexto.

Rita de Cácia Oenning da Silva é doutora em antropologia pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, onde é pesquisadora associada ao Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), trabalhando com a temática da performance especialmente com crianças e mulheres. É diretora executiva da Usina da Imaginação/Shine a Light, onde desenvolve projetos e material audiovisual em comunidades indígenas, de periferia, quilombolas e ou em outros contextos de exclusão. Como cineasta produziu e dirigiu diversos documentários e alguns filmes de ficção. O filme "A Princesa do Beco e o Lampião Cromado" (ficção, 88 min, 2016) é o último deles e retrata a arte e a cultura popular de crianças e jovens da periferia de Recife.

Vincenzo Cambria (doutor em Etnomusicologia, Wesleyan University-EUA) é professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e o atual presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Tem publicado artigos e capítulos de livro sobre música afro-brasileira e identidade, música e violência e pesquisa participativa.