



# Música e Cultura

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Vol. 9, n. 1

outubro de 2014

**MUSICA E CULTURA**

**Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**

**Vol. 9, n. 1**

**2014**

## **Música e Cultura**

ISSN 1980-3303

Revista da ABET, Associação Brasileira de Etnomusicologia

### **Presidente**

Deise Lucy Montardo

### **Corpo Editorial**

#### **Editor**

Alice Lumi Satomi (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

#### **Vice-editor**

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

### **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**

Edilberto Fonseca

Antonio Deusany de Carvalho Junior

### **Capa**

Larissa de Lima Lessa

## **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, pelo endereço: [abet.editores@gmail.com](mailto:abet.editores@gmail.com). 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, para o endereço: [abet.editores@gmail.com](mailto:abet.editores@gmail.com).

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.

## Sumário

### *Artigos*

<b>A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas</b> Rosângela Pereira de Tugny .....	8
<b>Pensando na gravação de paisagens sonoras</b> Steven Feld (entrevistado por Carlos Palombini) .....	23
<b>Music and cultural diversity among Brazilian migrants in Madrid, Spain</b> Gabril Hoskin .....	30
<b>Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana</b> Marcus Wolff .....	46
<b>Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda</b> Nina Graeff .....	66
<i>Núcleo temático: Música e Memória</i>	
<b>A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica</b> Suzel Ana Reily .....	88
<b>Parading music and memory in Northern Ireland</b> Ray Casserly .....	105
<b>Jongos, batuques e sambas de bumbo: dançando a memória negra de Campinas</b> Érica Giesbrecht .....	125
<b>The qin revival in mainland China</b> Zhao Yuxing .....	143
<b>Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade</b> Reginaldo Gil Braga .....	167
<i>Resenha de livro</i>	
<b>As <i>Taieiras</i>, de Hugo Leonardo Ribeiro</b> Glaura Lucas .....	181

## Contents

### *Articles*

<b>Music education in schools and the masters of traditional black and indigenous cultures</b> Rosângela Pereira de Tugny .....	8
<b>Thoughts on recording soundscapes</b> Steven Feld (interview with Carlos Palombini) .....	23
<b>Music and cultural diversity among Brazilian migrants in Madrid, Spain</b> Gabril Hoskin .....	30
<b>Rethinking the national at the borders of “Civilization”: R. Tagore, the folklore of Bengala and the construction of Indian modernity</b> Marcus Wolff .....	46
<b>Rhythmic principles for researching Afro-Brazilian music: the Samba de Roda’s example</b> Nina Graeff .....	66
<i>Thematic nucleus: Music and memory</i>	
<b>Music and the practice of memory – an ethnomusicological approach</b> Suzel Ana Reily .....	88
<b>Parading music and memory in Northern Ireland</b> Ray Casserly .....	105
<b>Jongos, batuques and sambas de bumbo: dancing the memory of blackness in Campinas</b> Érica Giesbrecht .....	125
<b>The qin revival in mainland China</b> Zhao Yuxing .....	143
<b>Memory and musical heritage in the choro of Porto Alegre: tensions and intentions between tradition and modernity</b> Reginaldo Gil Braga .....	167
<i>Book review</i>	
<b>As <i>Taieiras</i>, by Hugo Leonardo Ribeiro</b> Glaura Lucas .....	181

## *Carta dos editores*

Este novo número de *Música e Cultura* realiza intenções de incrementar a circulação da revista – de livre acesso e agora com duas edições anuais –, assim como de ampliar a rede de colaboradores com a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Além dos artigos de colegas de outros países, que já havíamos começado a publicar em números anteriores, contamos desta vez com a colaboração inestimável de Suzel Ana Reily, como editora convidada do núcleo temático “Música e memória”, que constitui a segunda parte desta edição.

Importa registrar também nossos agradecimentos a Steven Feld e a Carlos Palombini por autorizarem a publicação de uma importante entrevista – traduzida pelo próprio entrevistador – que permanecia inédita em português.

Agradecendo por todo o empenho que os colaboradores prestaram a esta publicação, e desejando ótimo proveito a nossos leitores e leitoras, reafirmamos o compromisso – de *Música e Cultura* e da ABET – com a difusão do conhecimento construído em pesquisas e ações entre o campo da etnomusicologia e suas formas de atuação em sociedade.

Cordialmente,

José Alberto Salgado, Suzel Ana Reily, Samuel Araújo, Alice Lumi Satomi

pela Editoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia, ABET

## *Letter from the editors*

This new issue of *Música e Cultura* achieves the objectives of increasing the circulation of our periodical – with open access and now consisting of two annual editions – as well as enlarging a network of collaborations with the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET). Besides continuing to publish articles by Brazilian researchers alongside colleagues from other countries, this time we have the invaluable cooperation of Suzel Ana Reily, as guest editor for the theme “Music and memory”, featured in the second part of this edition.

It is also important to express our gratitude to Steven Feld and Carlos Palombini for authorizing the publication of their important interview – translated by Palombini himself – which so far had not appeared in Portuguese.

With many thanks for the dedication shown by all collaborators in this edition, and wishing our readers a fruitful experience, we reassert the commitment – of both *Música e Cultura* and ABET – with the diffusion of knowledge produced in researches amidst the field of ethnomusicology and its forms of action in society.

Sincerely,

José Alberto Salgado, Suzel Ana Reily, Samuel Araújo, Alice Lumi Satomi

Associação Brasileira de Etnomusicologia, ABET

## **A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas<sup>1</sup>**

Rosângela Pereira de Tugny

### **Resumo**

O texto se fundamenta em uma reflexão sobre a variedade de instâncias dos trabalhos acústicos (ARAÚJO, 2013) atualizados por diferentes sociedades tradicionais e a organicidade destas com as práticas agrárias, tendo como foco o caso dos povos indígenas Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul, para discutir a necessidade de aliar a Lei 11.769.2008 – que institui a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas regulares – à Lei 11.645/2008, relativa à obrigatoriedade do ensino de culturas afrodescendentes e indígenas nas escolas de ensino médio e fundamental. Apresenta também experiências de inserção de mestres indígenas e quilombolas nas universidades.

**Palavras-chave:** educação musical; mestres de culturas tradicionais; música e políticas de inclusão

### **Music education in schools and the masters of black and indigenous traditional cultures**

#### **Abstract**

The text is based on an exploration of the varying statuses of the acoustic works (Araújo 2013) produced by different traditional societies and the organic interconnections between these works and agrarian practices, focusing on the case of the Guarani and Kaiowá indigenous peoples of Mato Grosso do Sul, in order to discuss the need to align Law 11.769.2008 – which makes teaching of music in schools compulsory – with Law 11.645/2008, which makes teaching about Afro-Descendant and indigenous cultures compulsory in primary and secondary schools. The text also presents experiences involving the insertion of indigenous and quilombo masters in universities.

**Keywords:** Music education; masters of traditional cultures; music and inclusion policies.

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado de uma intervenção realizada no Simpósio “Ensino de Música na Educação Básica: elementos para a regulamentação”, realizado em 17 e 18 de dezembro de 2012 na UNIRIO, pelo Conselho Nacional de Educação e a UNIRIO. Agradeço aos organizadores pelo convite, aos conselheiros pela escuta atenta e ao colega Samuel Araújo pelo convite, pelo estímulo e pela primeira leitura do texto. A Ricardo Jamal e Eduardo Rossi pelas novas sugestões que trouxeram a esta versão. Este trabalho foi realizado durante a residência no IEAT-UFMG a quem devo sincera gratidão.

## Cultivos

<i>Itymby ryjúi ryjúi</i>	As espumas do milho, sinais da alegria,
<i>Chembojegua, chembojegua</i>	Me enfeitam, me enfeitam
<i>Itymb_ra Jasuka</i>	O princípio ativo do milho, nossa origem,
<i>Chembojegua, chembojegua</i>	Me enfeita, me enfeita
<i>Itymb_ra Jasuka ryjúi ryjúi</i>	As espumas do princípio ativo do milho
<i>Chembojegua, chembojegua</i>	Me enfeitam, me enfeitam
<i>Itymby Mba'ekuaa</i>	A sabedoria do milho
<i>Chembojegua, chembojegua</i>	Me enfeita, me enfeita
<i>Itymby Mba'ekuaa ryjúi ryjúi</i>	As espumas da sabedoria do milho
<i>Chembojegua, chembojegua</i>	Me enfeitam, me enfeitam

Graciela Chamorro, professora da Universidade Federal da Grande Dourados, musicista, antropóloga, linguista e tradutora de cantos e narrativas das comunidades guarani, mbya e kaiowá transcreveu e traduziu o texto deste canto que ouviu na comunidade kaiowá de Panambizinho, Município de Dourados, Mato Grosso do Sul. Segundo ela,

ele é cantado no primeiro dia da festa do milho, iniciando um longo ritual. Os homens se colocam em fila, de frente ao primeiro par de ‘bastões’, *yvyra'i*, que simbolizam a dependência vegetal dos povos kaiowá. (CHAMORRO, 2013, p. 2)

Em seu livro *Terra madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guarani*, referindo-se aos grupos Mbyá viandantes do litoral sul do Brasil, a autora coloca:

Eles costumam chamar de “tempo de trocar o milho” à temporada durante a qual acampam no espaço situado entre a estrada e a cerca das fazendas. Para evitar que o milho se perca, eles se instalam num lugar e plantam a semente do milho nativo. Quando chega a época da colheita, realizam os rituais, colocam o milho novo no alforje e empreendem uma nova caminhada. Em todos esses ritos, observa-se como operam os elementos simbólicos que pertencem ao horizonte mítico do grupo. Tais ritos são, por isso, uma forma de autoconsciência coletiva, capaz de conseguir a presença da comunidade tribal em sua totalidade, inclusive daqueles que se distanciaram do grupo. (CHAMORRO, 2008, p. 260)

Izaque João, mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados, membro da comunidade de Panambi-Douradina, MS, escreveu uma dissertação sobre a cerimônia de batismo do milho saboró com a ajuda dos velhos sábios de sua comunidade, de onde também extraio estes fragmentos de cantos (JOÃO, 2011, p. 5):

Conjunto de produto agrícola, seu corpo mágico me faz dançar, dançar,  
 Conjunto de produto agrícola, sua alma pura me faz dançar, dançar,  
 Conjunto de produto agrícola, seu corpo me faz dançar, dançar...<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Reza introdutória ao cerimonial do milho saboró – *Ava nhe'\_ga*.

O autor indígena ressalta a presença intensa dos cantos-rezas e danças na preparação do espaço do cultivo do milho e na transformação do terreiro da casa, em lugar puro e fértil, e, logo, sagrado. Os cantos são indispensáveis no crescimento das plantas e no usufruto feliz dos corpos que estão em volta e formam o corpo social harmonioso. Conforme a fala de um rezador por ele traduzido,

No espaço constituído a partir de muita dança, a força do canto o transforma em lugar puro, onde os espíritos divinos operam positivamente, deixando o povo Kaiowá ser plenamente realizado e feliz. Os Kaiowá passam a ter um corpo leve em todos os sentidos da vida, permitindo viver harmoniosamente e ativo em todas as atividades realizadas. (Julio Ortiz Aquino, janeiro de 2011; tradução de Izaque João) (JOÃO, 2001, p. 80).

Izaque descreve a ação dos trabalhos acústicos realizados pelos rezadores-mestres de cantos kaiowá como forças de preparação da terra, de cultivo, de crescimento e de purificação do milho branco e outros alimentos destes povos. Explica com detalhes a complexidade dos procedimentos que envolvem a poderosa arte de cantar dos mestres destes cultivos:

Caso o xamã cometa uma falha em alguma ocasião no decorrer do *jerosy*, ou cante com ausência da circulação em pleno exercício de seu trabalho, inevitavelmente colocará em risco a reprodução humana. Por outro lado, pode acarretar escassez de produção de *jakaira* e demais produtos agrícolas que, gradativamente, podem desaparecer. Em complementação às explicações já apresentadas sobre a aprendizagem xamânica, quero esclarecer algo mais: no entendimento dos líderes religiosos, durante o processo de aprendizagem do canto, em todo *mborahéi puku* (canto longo), o indivíduo só consegue captar sua complexidade quando tiver maior experiência religiosa, o que leva muitos anos. Para adquirir o canto longo, o xamã busca, previamente, a invocação dos espíritos de perfeição, por meio de reza, para estabelecer com segurança a garantia de permanência de *mborahei nhengaju* na sua alma. O significado da palavra *nhengaju* é “voz, procedência e alegria de se comunicar genuinamente com a divindade”. Após inúmeras invocações de canto, o corpo se transforma e torna-se limpo e protegido dos espíritos antissociais. Desde então, quando ouvir o canto, este se projeta sob forma de uma roupa e seu futuro dono a veste. A partir desta incorporação, passa a ser integrante do *nhe' ngáry* do xamã. Por isso, o canto ou reza deve ser executado por completo. Se o canto ocorrer de maneira incompleta, dependendo do grau, inevitavelmente resultará em implicações adversas para o sistema social do grupo. Portanto, para não causar situações negativas, a prática do canto deve ser realizada por inteiro, pois não existe meio canto. De acordo com o informante, o canto, especialmente o que diz respeito ao aspecto de tempo, de produtos agrícolas ou de seres humanos, deve iniciar e terminar até alcançar o *aguyje*. Com efeito, é a repetição do canto a única maneira de invocar o *aguyje*. O canto de *jerosy puku* e o canto *jerosy kunumi pepy* são considerados cantos de longa duração, para amadurecer a voz e chegar ao *aguyje*. (JOÃO, 2001, p. 83)

Esta longa introdução em torno da cultura agrário-musical dos povos Guarani (Nhandeva) e Kaiowá, tem aqui o caráter de homenagem a esta civilização milenar de mestres cantores e agricultores, hoje privados da possibilidade de exercer sua ciência e vítimas de um genocídio do qual são responsáveis o Estado, o agronegócio, a mídia e grande parte das autoridades do Estado do Mato Grosso do Sul.

No Mato Grosso do Sul se encontra, hoje, a segunda maior população indígena do País, ca. de 73.295 pessoas. Os grupos de língua guarani autodenominados kaiowá e guarani (nhandeva) formam o maior grupo indígena do País, com cerca de 45 mil pessoas. Estão em mais de 30 terras indígenas e 31 acampamentos à beira de estradas ou em pequenas porções de terra dentro de fazendas. A situação dos guarani-kaiowá vem sendo apontada por diferentes setores da sociedade como um dos maiores desafios atuais do governo brasileiro na área dos direitos humanos. O poder político da elite local, dentro da conjuntura atual onde o agronegócio e a exportação de commodities primárias passou a ser um dos pilares da economia e o maior agravante da crise (PIMENTEL, 2012). As plantações de soja e cana-de-açúcar se sobrepuseram às terras reivindicadas pelos guarani-kaiowá, regiões inicialmente dotadas de grande biodiversidade. Após terem servido como mão de obra na extração da erva mate desde o século XIX, os trabalhadores indígenas foram empregados no desmatamento intenso da região e na implantação da monocultura extensiva de soja e cana. A aceleração do processo de expulsão dos grupos locais se deu nos anos 70. Eram enviados para uma das oito reservas indígenas, cuja extensão total é inferior a 18 mil hectares de terra, que haviam sido demarcadas pelo antigo Serviço de Proteção ao Índio entre 1915 e 1928.

“Quando milhares de pessoas passaram a ser retiradas das áreas que ocupavam em “fundos de fazendas” por toda a região, os recursos naturais das antigas áreas do SPI rapidamente se esgotaram, e apareceram os problemas que, há 30 anos, assolam com força os guarani-kaiowá: conflitos entre as famílias, suicídios dos jovens, desnutrição infantil. Com a falta de terras, os homens, sobretudo, deslocam-se para longe da família a fim de buscar remuneração principalmente nas usinas de cana-de-açúcar – alvos de frequentes denúncias em razão da precariedade das condições trabalhistas.” (PIMENTEL, O desafio da paz. *Carta Capital*, 2012)

O movimento indígena Aty Guasu se constituiu na década de 1980 como forma de pressionar o Estado a demarcar as terras tradicionais destes povos que haviam sofrido sucessivas e recentes levadas de expulsão. Este movimento é liderado por rezadores que entendem na reconquista de seus territórios a única forma de retomar o que chamam de *tekoha*, um conceito de difícil tradução, próximo da noção de “espaço e a forma do bem viver”. Muitos dentre os sábios, sacerdotes, cantores, mestres da cosmociência destes povos, vivendo hoje no Mato Grosso do Sul, foram, em algum momento de suas trajetórias, ameaçados de morte. Mais de 200 deles foram impunemente assassinados nos últimos 20 anos (PIMENTEL, 2012)<sup>3</sup>. São estes líderes religiosos, conhecedores de

---

<sup>3</sup> Dentre vários sites, livros, trabalhos e artigos de associações indígenas, antropólogos, jornalistas e outros, voltados para o registro e acompanhamento do histórico da luta dos povos Guarani e Kaiowá, destacamos o balanço realizado por Spensy Pimentel em sua tese de doutorado. Além de dados censitários colhidos em várias fontes, expondo o número de mortes ocorridas por violências contra esta população indígena no Mato Grosso do Sul, o autor apresenta a trajetória de alguns dos mais reconhecidos intelectuais e as constantes ameaças e agressões por eles sofridas: “A expectativa pela recuperação das terras é grande. Atanásio é um lutador incansável. Já colaborou em várias fases do movimento, residiu em uma infinidade de lugares, sempre cantando para ajudar na luta. Ultimamente, as coisas andam difíceis. Em dezembro de 2009, junto a um grupo de mais de 50 pessoas, ele, que já tem mais de 70 anos, foi espancado, ameaçado com armas de fogo, vendado e jogado à beira da estrada na desocupação extrajudicial do *tekoha* conhecido como *Mbaraka'y*, em Tacuru (MS), promovido por um grupo de pistoleiros a mando de fazendeiros da região. Nem assim ele perde a esperança, e suas falas adquirem tom profético, quando fala sobre como será

complexos conjuntos de cantos, que acompanham todo o processo de produção agrária, de regulação climática, de purificação do ambiente e harmonização dos alimentos e dos corpos dos indivíduos do grupo social. São eles que mantêm vivos e diversos os cantos e as espécies que cultivam, que garantem a variedade de sementes, suas formas de cultivo e trocas entre grupos familiares. Estes sábios são a garantia da existência dos povos Guarani e Kaiowá na terra, e por este motivo vêm sendo sistematicamente escolhidos como vítimas dos atos de violência e homicídio dentro do quadro das práticas genocidas relacionadas ao império da monocultura do Estado do Mato Grosso do Sul. Aqueles que promovem o genocídio sabem que sem a atuação destes cantores, toda a estrutura social das aldeias desmorona.

Esta espécie de milho branco, conhecido como “milho saboró”, assim como várias outras espécies de milhos nativos, estão hoje, a não ser pelo cultivo resistente de pequenas comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas, em franco processo de extinção. O desaparecimento das variedades de espécies de cultivo agrário em prol da monocultura e dos grãos transgênicos tem sido motivo de alerta por vários organismos e pesquisadores, por colocar a humanidade sob um grave risco de segurança alimentar. Este tema foi comentado pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha durante a cerimônia de entrega do certificado de reconhecimento do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, em Santa Isabel do Rio Negro:

Depois da II Guerra Mundial existia o perigo da fome. A população crescia muito, e a produção de alimentos não acompanhava. Ocorreu, então, a Revolução Verde. Tratava-se de selecionar as variedades mais produtivas de arroz, batata e outras plantas e difundir-las pelo mundo todo, evitando que muitas pessoas morressem de fome. Contudo, isso causou um impacto: a perda de muitas variedades que eram anteriormente cultivadas. Além disso, as variedades mais produtivas dependem de defensivos e fertilizantes industrializados para se adaptar em qualquer clima e solo. Com a perda da diversidade de variedades, corre-se o risco de fome novamente, pois as variedades selecionadas, tidas como mais produtivas, muitas vezes, são atingidas por pragas que acabam com as plantações. Daí a importância de existirem reservas de diversidade. (<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=3370>)

A antropóloga comentou que vários institutos de pesquisa no mundo conservam parte dessa diversidade em laboratórios – os chamados “bancos de variedades” – sem que este tipo de conservação seja no entanto suficiente. Quando as plantas e sementes são cultivadas nas roças, nos seus lugares de origem, elas estão constantemente se adaptando ao clima e às novas pragas, o que não acontece com as que permanecem nestes laboratórios.

Entre os Kaiowá, muitas modalidades de cantos fazem parte deste sistema que garante a força, a pureza, a vitalidade e a perenidade dos grãos. Cultivo é cultura. Música é cultivo.

---

boa a vida, no dia em que os Kaiowá e Guarani finalmente recuperarem suas terras: “Então, haverá dança e caminhada até o lugar onde vai renascer a nossa terra, e é ali que nós vamos. Ali haverá novamente os que vão dançar, vão ser arrumadas as casas. Então, nesse lugar eles vão abençoar, trazer coisas boas. Depois de abençoar o lugar, eles (os ñanderu) vão poder trazer de volta as nossas caças, o dono da caça vai chamar os animais, eles vão baixar de novo.” (PIMENTEL, 2012, p. 217)

## Culturas

Mas, além de homenagear e situar esta contribuição dentro de parte do cenário atual em que as questões de cultura, música, diversidade e território vêm cada vez mais se encontrando e se imbricando no complexo Brasil contemporâneo, interessa-me aqui direcionar este exemplo para a reflexão sobre a formação do professor de música, que responderá à implementação “obrigatória do conteúdo música no componente arte dos currículos da Educação Básica, em cumprimento da Lei 11.769/ 2008”. (Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Básica, Termo de Referência n.1/2013, p. 1)

A presença e agência dos cantos na cerimônia de cultivo do milho saboró aqui mencionada representa apenas uma dentre as inúmeras razões que sustentam as práticas musicais no Brasil. Música não é uma coisa só. Todos sabemos. Mas não apenas porque os repertórios são variados, os estilos são variados. Música não é o mesmo tipo de prática, não serve para a mesma coisa, não se faz com as mesmas disposições de espírito, não obedece aos mesmos protocolos entre diversos grupos sociais. Temos conhecido cada vez mais exemplos da variedade de práticas sonoras vivas e ativas no país, práticas que Araújo (2013) vem chamando bem mais apropriadamente de “trabalhos acústicos”. Ao cunhar este termo, Araújo está dizendo que há formas de se fazer música, que podem ir muito além dos objetos de contemplação, exibição e produção mais conhecidos nas sociedades urbanas e prioritariamente estudados nos cursos de graduação em música do país. Para uma parcela grande da população nacional, seus trabalhos acústicos restauram a saúde, transformam os corpos, organizam os ciclos vitais, proporcionam formas de pertencimento e reconhecimento de valores de sociabilidade, demarcam territórios, equilibram o cultivo e a pesca, realizam verdadeiras formas de sustentabilidade ecológica. Seria necessário então ampliar a noção de um conteúdo “música”. Podemos pensá-la como um conjunto de repertórios que deve ser aprendido, apreciado e executado, como uma forma particular de linguagem a ser assimilada, mas devemos também pensar músicas como atos que estruturam diferentes formas de sociabilidade.

Assim, ao fazermos uma discussão sobre a formação do professor de música, devemos considerar que no Brasil podemos partir de uma grande vantagem cultural, que consiste na sua imensa riqueza e pluralidade sonora, poética, timbrística, linguística, étnico-racial, religiosa, mitológica, e funcional, das práticas sonoro-musicais vivas e existentes.

Devemos levar esta diversidade em conta para pensar o que pode vir a ser o “conteúdo música” nos currículos de Educação Básica. Ele teria então como vocação o aprendizado da multiplicidade, a escuta da diversidade, e seria uma porta privilegiada para este feliz aprendizado de cidadãos e cidadãs sobre uma riqueza cultural ainda subestimada pelos cursos superiores de música do Brasil. Portanto vejo a necessidade da implementação desta lei (11.769/ 2008) ser realizada em acordo com outra lei, a 11.645/2008, relativa à obrigação do ensino de culturas afrodescendentes e indígenas nas escolas de ensino médio e fundamental.

Infelizmente, e muito embora tenhamos visto importantes estudos sobre diferentes culturas musicais existentes no Brasil nos últimos anos dentro de programas de pós-graduação, os cursos de música, sejam os bacharelados ou as licenciaturas, têm confinado o estudo das culturas musicais de comunidades indígenas, afrodescendentes, quilombolas, ribeirinhas às raras disciplinas de etnomusicologia e folclore musical, não obrigatórias em

seus currículos. É então necessário que os currículos dos cursos de graduação cuidem com certa urgência de reparar a monocultura musical que historicamente caracterizou seus currículos, tratando como “Música” apenas os repertórios oriundos da tradição europeia de música de concerto e relegando os repertórios e práticas musicais constitutivos da diversidade de culturas musicais vivas do país a meros objetos de estudos folclóricos, ou a matérias amorfas de projetos musicais neonacionalistas. A multiplicidade não deve ser pensada como diversidade pois não são exemplares de uma mesma prática que variam. Como demonstram os poucos parágrafos que transcrevi acima do pesquisador kaiowá, Izaque João, os sistemas musicais-agrícolas indígenas envolvem sistemas de transmissão e práticas de enorme complexidade, encerram uma belíssima poética e o domínio de um poderoso sistema vocal e timbrístico. Se pensarmos apenas no caso dos povos indígenas brasileiros, podemos nos dar rapidamente conta da extrema ignorância em que nos encontramos ainda sobre estas poéticas musicais: o canto que extraí aqui para evocar o ciclo de cantos kaiowá do batismo do milho branco representa uma ínfima parcela da cultura musical de um subgrupo Guarani, que, por sua vez, possui uma dentre as quase 180 línguas hoje faladas dentre as 305 etnias que se encontram no Brasil<sup>4</sup>. Poderíamos pensar que a diversidade linguística seria acompanhada de uma diversidade poética, mitológica e musical equiparável. Daí concluirmos o quão pouco circulam entre nós, cientistas, músicos, intelectuais contemporâneos, os repertórios e conhecimentos de tais culturas, e o quanto perpetuamos a ignorância sobre elas. O mesmo poderia ser dito com respeito às práticas musicais das comunidades afrodescendentes, e das centenas de repertórios e saberes musicais que elas possuem em toda a extensão do território nacional. Não estou aqui pensando em um projeto de conhecimento englobante, que reproduziria um desejo de representação nacional, mas que promovêssemos a experiência real de parcelas desta multiplicidade de sistemas, etiquetas, poéticas e atores.

Luis Grupioni, em seu artigo “Livros didáticos e fontes de informações sobre as sociedades indígenas no Brasil”, chamando atenção para a necessidade de refletir sobre as representações indígenas no nosso cotidiano, coloca os seguintes questionamentos:

Que papel desempenham os meios de comunicação na produção de informações sobre a questão indígena atual e que índio é esse veiculado pela imprensa nacional? Que tipo de conhecimento a escola transmite sobre aqueles que são diferentes de nós e em que consiste esta diferença? Quais as imagens construídas pela literatura, pela música, pela poesia e pela historiografia do índio brasileiro? Qual a visão dos dirigentes políticos face aos "problemas" indígenas? (GRUPIONI, 1995, p. 2)

O autor aponta a falta de materiais didáticos para o ensino das culturas e histórias dos povos indígenas brasileiros nas escolas regulares. Reclama do desinteresse dos autores dos livros didáticos para utilizar a cultura material e imaterial como fonte de

---

<sup>4</sup> Conforme o censo do IBGE de 2010, são faladas 274 línguas indígenas no Brasil. Neste artigo, porém, optamos por manter o número que comumente vem sendo apresentado por pesquisadores e missionários que atuam diretamente com as comunidades indígenas brasileiras. É provável que o Censo do IBGE não tenha conseguido detectar efetivamente a realidade linguística no Brasil por conta da metodologia adotada para a coleta e interpretação dos dados. O Projeto de documentação das línguas indígenas coordenado pelo Museu do Índio – Funai sugere a existência de entre 150 a 180 línguas.

(<http://doc.museudoindio.gov.br/prodoclin/>)

conhecimento sobre os povos indígenas. Segundo ele:

Isto pode levar os alunos a concluírem pela não contemporaneidade dos índios, uma vez que estes são quase sempre apresentados no passado e pensados a partir do paradigma evolucionista, onde os índios estariam entre os representantes da origem da humanidade, numa escala temporal que colocava a sociedade europeia no ápice do desenvolvimento humano e a "comunidade primitiva" em sua origem. Pode levar também a concluírem pela inferioridade destas sociedades: a achar que a contribuição dos índios para nossa cultura resumir-se-ia a uma lista de vocábulos e à transmissão de algumas técnicas e conhecimentos da floresta. (GRUPIONI, 1995, p. 5)

(...)

Os livros didáticos produzem a mágica de fazer aparecer e desaparecer os índios na história do Brasil. O que parece mais grave neste procedimento é que, ao jogar os índios no passado, os livros didáticos não preparam os alunos para entenderem a presença dos índios no presente e no futuro. E isto acontece, muito embora as crianças sejam cotidianamente bombardeadas pelos meios de comunicação com informações sobre os índios hoje. Deste modo, elas não são preparadas para enfrentar uma sociedade pluriétnica, onde os índios, parte de nosso presente e também de nosso futuro, enfrentam problemas que são vivenciados por outras parcelas da sociedade brasileira (Cf. Pinto e Myazaki, 1985). (GRUPIONI, 1995, p. 5)

É o que podemos constatar ao ler em um livro sobre o “Congado” concebido por dois músicos/educadores musicais, destinado às salas de aula, a seguinte passagem:

Antes da chegada dos portugueses, os índios já viviam nessas terras. Eles possuíam uma forte ligação com a natureza. Praticavam suas crenças religiosas, seus ritos, seus cantos e suas danças. A música embalava os rituais, as brincadeiras, os jogos e até mesmo as lutas e os funerais.

No ano de 1549, chegaram os brancos. Os jesuítas vieram na expedição de Tomé de Souza com a missão de catequizar os índios. Eles conheceram o Deus dos brancos e se tornaram devotos do Divino Espírito Santo. Foram catequizados por meio da música. Onde havia sons, lá iam eles.

Assim, a cultura portuguesa e a indígena começaram a se misturar. Tradições, costumes, hábitos e vocabulários foram se mesclando.

Sons europeus começaram a se misturar aos ritmos e timbres dos nativos. (CAVALIERI FRANÇA & POPOFF, 2011, p. 18)

E, em destaque na página, os autores apresentam o seguinte texto, entre aspas:

“Acompanhados pelos padres, lá se iam os meninos índios pela selva adentro, com grandes cantorias, levando crucifixos, e na certa voltavam seguidos da indiaiada [sic] que se deixava prender pela música e pelo cortejo”. (*Idem*)

Os autores então concluem:

Mas esse encontro entre índios e brancos não teve um final feliz.

Muitos indígenas foram feitos escravos. Muitos foram mortos.

Populações inteiras foram dizimadas. (*Idem*)

Os problemas que esta passagem apresenta são vários. Além de arremessar os povos indígenas para um passado distante, além de permanecer no total e descabido desconhecimento de um conjunto inestimável de práticas sonoro-musicais absolutamente contemporâneas destes povos, além de contar uma história única e hoje bastante superada sobre os povos indígenas e afrodescendentes, o texto promove o desconhecimento dos inúmeros mecanismos de salvaguarda praticados pelos guardiões de suas práticas acústicas e o lugar fundamental que estas possuem em inúmeras comunidades tradicionais do país. Sobretudo, o texto nega o protagonismo, a resistência ativa dos povos originários em todos estes séculos de luta e opressão.

Como então formar professores nas universidades, para que eles aprendam que há uma outra via de conhecimento, não a do indígena e do afrodescendente genérico – abusivamente pré-conhecidos pelo senso comum? Como fazer deste momento histórico de implantação desta tão desejada lei de introdução de conteúdos musicais nas escolas, um momento de reparação do etnocídio, alimentado pelo epistemicídio e pelo glotocídio que as universidades e escolas vêm praticando, mantendo na ignorância as formas artísticas e culturais constitutivas da nossa história? Como levar aos jovens compositores o entendimento de que os indígenas e os afrodescendentes não lhes pertencem de antemão como se fossem suas raízes – (“nossos índios, nossa riqueza” etc.) – e que, portanto, suas expressões sonoro-musicais não são matérias das quais podem dispor indiscriminadamente para seus espetáculos musicais? Como fazê-los apreciar aquilo que estas práticas musicais possuem de irredutível, de sagrado, de realmente diferente? Como compartilhar de um entendimento de que além de linhas melódicas, dos instrumentos nativos, e dos motivos rítmicos que nos chegam de alguns destes povos, reside toda uma ciência e uma imbricada rede de sociabilidade? Como levá-los a entender estes povos da diversidade como seus contemporâneos? Como levá-los a compreender que estas culturas musicais não nos pertencem por direito, e que elas são dispositivos complexos de grupos autônomos controlados por mestres que possuem protocolos para acioná-las? Como fazê-los se interessar por aquilo que a diferença tem de diferente e não reduzi-la ao que se torne entretenimento e consumo? Como fazê-los, enfim, compreender que ali, onde imaginam de forma genérica seus ancestrais, existem sacerdotes, mestres, cientistas, professores, sujeitos conhecedores, controladores, reguladores, mantenedores de civilizações inteiras e que todos eles estão vivos, quase sempre em situação de subalternidade, penúria, exclusão e perigo de vida?

### **O irredutível, o múltiplo e os intelectuais e artistas das culturas tradicionais como educadores musicais**

Como tratar a diversidade, não como um tema a mais para um programa de conteúdo de música – como uma cantiga a mais a ser incorporada ao programa escolar – mas como algo estruturante na regulamentação desta lei? Apenas com a presença destes especialistas tradicionais nas situações de aprendizado é que garantiríamos que as formas de ação dos trabalhos acústicos não sofreriam uma redução de sentido, suprimindo o processo, a duração e a experiência social que promovem. Estes mestres certamente estariam mais autorizados para fazer com que seus repertórios simbólicos e sagrados não fossem apreendidos pelos alunos e professores das sociedades urbanas com a finalidade de serem imediatamente transformados em produtos para execuções, espetacularizações,

sofrendo desta forma as apropriações degradantes criadas pela indústria cultural.

Portanto, é necessária a consolidação de protocolos de reconhecimento e credenciamento de mestres destas práticas musicais tradicionais, de forma a permitir que atuem, sem mediação, e, ao mesmo tempo nas universidades – como formadores de professores já habilitados e em formação nos cursos de licenciatura – e nas escolas regulares, em contato direto com as crianças, os adolescentes, os jovens e mesmo os adultos. É fundamental que o processo de formação aconteça ao mesmo tempo em todos os níveis, no ensino superior, na formação continuada, no ensino médio e no ensino fundamental.

A atuação destes mestres, intelectuais, artistas, que vivem hoje dentro de comunidades, irmandades, aldeias, quilombos e em outras formas tradicionais de espaço e de sociabilidade, garantiria a existência de um contingente de especialistas nos diversos níveis de ensino da música, capacitados para responder ao desafio que se coloca para a implementação de ambas as leis. Mas traria também vários outros benefícios: os alunos receberiam os ensinamentos dispensados diretamente por aqueles que devem regular os processos de aprendizagem de acordo com os sistemas que envolvem estas práticas. Aprender, neste caso, passa a ser por si só um processo diversificado, de acordo com as implicações que uma ou outra prática traz consigo. Em alguns casos, os alunos terão a experiência do que não se pode saber, das etiquetas estruturantes de algumas práticas, dos processos de formação corporal que envolvem a escuta, dos diversos cuidados que formam os conhecimentos musicais. Experimentariam a abertura ao mundo que nos colocam estes intelectuais que, ao invés de exaltar a formação egocêntrica, voltada para a evolução do indivíduo, artista, performático, estão sempre reconectando cada som ao universo, reconstituindo assim a transdisciplinaridade do saber musical.

Por outro lado, a presença nas universidades e escolas destes especialistas indígenas, afrodescendentes, filósofos, sábios, cientistas, que sofreram processos de forte segregação étnico-racial e social criaria, com a aproximação dos jovens em formação, a possibilidade de reparação do grave preconceito que se naturalizou na sociedade nacional. Apenas a empatia proporcionada pelo contato e a proximidade com estes detentores de conhecimentos tradicionais, reconhecidos pelo Estado em suas diferenças, como plenas autoridades de saberes que são também singulares em suas formas de transmissão, propiciaria o reparo do profundo preconceito, desprezo e ignorância que deixaram marcas profundas na formação da nossa sociedade, altamente hierarquizada.

O Ministério da Educação tem diante de si o potencial de construir uma sociedade de conhecimento pluralista no Brasil. Não se trata de fazer com que formas distintas de ciência e arte se igualem, de tratá-las como equivalentes, ou de fazer com que alguma delas anule as demais. Trata-se de abraçar a riqueza constitutiva do país como um grande potencial cultural e científico, e de reconhecer que outras formas de ciência e de arte, que passaram por outros processos de legitimação e aprendizado, mantenedoras da reprodução de grupos inteiros, devem ser reconhecidas, juntamente com seus sujeitos. São estes detentores de incomensurável conhecimento que cuidaram da saúde física e espiritual de coletivos, que mantiveram seus projetos de sustentabilidade operantes e vitais para centenas de grupos, e que também informaram pesquisas de inúmeros acadêmicos destes campos de conhecimento. O reconhecimento e a difusão dos *corpora* artísticos e culturais, testemunho da grande riqueza e vitalidade de inúmeras civilizações indígenas e afrodescendentes existentes no Brasil, só pode se efetivar com o

reconhecimento acadêmico de seus “mestres”, “especialistas”, “guardiões”, “sacerdotes”, “rezadores”, “curadores”, com todos os riscos que isto pode implicar.

### **O Encontro de Saberes: experiência transdisciplinar e multicultural**

Alguns pesquisadores e pensadores significativos da contemporaneidade brasileira já vêm situando o debate sobre os conhecimentos tradicionais – que hoje envolve temas como segurança alimentar, biopirataria, meio ambiente – e a relação dos intelectuais e dos mestres das populações tradicionais com os cientistas. Manuela Carneiro da Cunha expõe em 2007 esta necessidade:

O Brasil se encontra em uma situação muito especial: se por um lado é um país mega diversificado em recursos genéticos e conhecimentos tradicionais, é também, contrariamente a vários outros desses países, suficientemente equipado cientificamente para desenvolver e valorizar esses recursos internamente. Em suma, encontra-se em uma posição privilegiada. Mas está perdendo uma oportunidade histórica, a de instaurar um regime de colaboração e intercâmbio respeitoso com suas populações tradicionais.(...)

A valorização dos recursos genéticos e conhecimentos tradicionais é uma oportunidade-chave dentro desse programa. Mas, para que ele deslanche, algumas coisas são necessárias, entre elas encontrar uma forma para o conhecimento científico e o conhecimento tradicional viverem juntos. Viverem juntos não significa que devam ser considerados idênticos. Pelo contrário, seu valor está justamente na sua diferença. O problema, então, é achar os meios institucionais adequados para, a um só tempo, preservar a vitalidade da produção do conhecimento tradicional, reconhecer e valorizar suas contribuições para o conhecimento científico e fazer participar as populações que o originaram nos benefícios que podem decorrer de seus conhecimentos. (CARNEIRO DA CUNHA, 2007, p. 83-84)

Algumas vias institucionais vêm sendo experimentadas no âmbito de projetos, programas e institutos. Uma delas é o “Encontro de Saberes”, realizado desde junho de 2010, como resultado de uma relação construída entre o Ministério da Cultura e o INCT de Inclusão do Ensino Superior e na Pesquisa. Nas palavras de José Jorge de Carvalho, idealizador do projeto e diretor deste Instituto, “seu objetivo consiste em reintroduzir as Artes e os Ofícios nas Universidades, como forma de admitir a amputação intelectual e epistêmica dos currículos das universidades brasileiras, totalmente replicados da ciência moderna ocidental” (CARVALHO, 2010). O projeto se realiza desde 2010 na Universidade de Brasília e se encontra já na sua terceira edição. São efetuadas semestralmente residências de mestres de diferentes áreas do conhecimento que ministram uma disciplina regular, oferecida a todos os cursos da Universidade. No primeiro módulo (em 2010) estiveram presentes 5 mestres, que vivem em quatro regiões distintas do Brasil. Traduzimos aqui a descrição que José Jorge de Carvalho faz sobre os mestres que participaram do primeiro módulo do Encontro de Saberes:

O primeiro é o mestre Biu Alexandre, do estado do Pernambuco (região nordeste), líder de um grupo performático de teatro popular, chamado *Cavalo Marinho*, que articula canto, dança, poesia, música, com personagens de máscaras (os grupos podem apresentar 71 personagens com diferentes máscaras): o segundo mestre é Benki Ashaninka, líder dos Ashaninka do Estado do Acre (fronteira com o Peru) que é um especialista de manejo

florestal e reflorestamento (a comunidade de Benki plantou mais de 200 mil sementes na última década, segundo um conceito próximo ao das agroflorestas e permacultura); o terceiro mestre é José Jerome, do Estado de São Paulo e líder de um grupo de Congado, uma tradição de devotos afro-brasileira que articula música, dança e música cerimonial, como as confrarias e cabildos existentes em outros países da Diáspora Afrolatinamericana; a outra mestra é Lucely Pio, uma líder de uma comunidade quilombola (palenque ou cimarrón) de Goiás e grande especialista de plantas medicinais. Finalmente virá também o mestre Maniwa Kamayurá, que vive no Parque Nacional do Xingu, Estado do Mato Grosso (Centro-Oeste), e que, além de ser xamã e músico, é um arquiteto indígena, conhecedor da arquitetura tradicional do Xingu. Cada um dos mestres realizará seu módulo acompanhado por um professor-par de sua respectiva área de investigação: Biu Alexandre dialogará com professores das Artes Cênicas, Benky Ashaninka com professores de Educação Ambiental, José Jerome com professores de Música, Lucely Pio com professores de Farmácia e Enfermagem e Maniwa Kamayurá com professores de Arquitetura. (CARVALHO, 2010, p. 242, 243)<sup>5</sup>

Hoje, dois departamentos da UNB estão discutindo o memorial de atribuição de títulos de Notório Saber aos mestres, Lucely Pio (Departamento de Farmácia) e Mestre Biu Alexandre (Departamento de Artes Cênicas). Não existem procedimentos unificados de reconhecimento de intelectuais com o Notório Saber a nível nacional, pois as Universidades dispõem de históricos diferenciados e de relativa autonomia, e é interessante que estas iniciativas tenham início de formas variadas, de acordo com as peculiaridades dos Estados.

Desde a experiência do Encontro de Saberes, o INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa vem assessorando o MINC na fundamentação da Lei dos Mestres (Leis do Patrimônio Vivo, Leis do Tesouro Humano Vivo) que já possui algumas experiências de certificação nos Estados do Ceará, Pernambuco, Alagoas e Bahia. Elas são objeto de legislações específicas dos Estados. A Secretaria da Diversidade Cultural e Secretaria de Política Cultural vem promovendo a realização de um “Mapeamento da Diversidade Cultural”. O PL nº 1176/2011, Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares, que ainda tramita no Congresso, propõe que os “mestres recebam benefícios financeiros de até dois salários mínimos e sejam certificados solenemente” (PNC, 2011). Dentre as metas publicadas no Plano Nacional de Cultura em dezembro de 2011, estão a:

“Inserção dos conhecimentos e expressões culturais populares e tradicionais na educação formal.

Refere-se à inserção da transmissão de saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais no âmbito da educação formal, com a participação direta dos mestres, mestras e demais praticantes. Os “conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais” constituem patrimônio imaterial brasileiro e são definidos pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003) como as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – assim como instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante da sua tradição e identidade. Essas tradições são transmitidas de geração em geração, sendo constantemente recriadas pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua

<sup>5</sup> A tradução é de minha responsabilidade.

interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. A política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais pretende incorporar ao ensino formal as pessoas reconhecidas pela sua própria comunidade como portadoras de saberes e fazeres das tradições e que, por meio da oralidade, da corporeidade e da vivência dialogam, aprendem, ensinam e tornam-se memória viva e afetiva de suas comunidades. Dessa forma, objetiva-se valorizar a identidade, ancestralidade e criatividade do povo brasileiro nos processos educativos.

Estas metas pretendem responder às estratégias que tratam da proteção à diversidade cultural, constantes no Plano anexo à lei sancionada em 2010:

2.1.2 Criar políticas de transmissão dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais, por meio de mecanismos como o reconhecimento formal dos mestres populares, leis específicas, bolsas de auxílio, integração com o sistema de ensino formal, criação de instituições públicas de educação e cultura que valorizem esses saberes e fazeres, criação de oficinas e escolas itinerantes, estudos e sistematização de pedagogias e dinamização e circulação dos seus saberes no contexto em que atuam.

2.1.3 Reconhecer a atividade profissional dos mestres de ofícios por meio do título de “notório saber”.

Como vemos, temos já uma política cultural em avanço neste sentido, que reclama por uma parceria mais sólida com as Universidades e o MEC, e provoca a abertura da Universidade para processos mais pluralistas de construção do saber, reconhecendo e inserindo os mestres de conhecimentos tradicionais em suas instâncias.

O MEC, por sua vez, além dos parâmetros curriculares nacionais que indicam a necessidade da abertura à diversidade no ensino da música, possui experiência acumulada com os cursos de Licenciaturas Interculturais Indígenas, os cursos de Educação no Campo e outros.<sup>6</sup>

Como disse, devemos conjugar ações a nível de ensino superior, de ensino básico e de formação continuada de professores. No ensino superior e na pesquisa, o processo de implantação de disciplinas curriculares relacionadas às culturas musicais afrodescendentes e indígenas nos currículos de cursos de Música – bacharelado e licenciatura – e o reconhecimento acadêmico de mestres representativos destas tradições poderia se dar em quatro movimentos paralelos:

- A criação de programas específicos pelas IFES que abriguem ciclicamente mestres reconhecidos pelos seus coletivos, de forma a permitir sua permanência por tempo determinado nos centros urbanos onde se encontram as IFES e o pagamento de bolsas com títulos de “Mestres residentes” ou “Artistas residentes” durante sua permanência. Estes programas devem levar em conta a especificidade de cada um destes coletivos, considerando a possibilidade de receber, não o indivíduo, a liderança, o artista, mas o grupo do qual ele depende para que seu conhecimento tenha efetividade. Deve ser levado em conta o caráter não autoral, não individualizado destes conhecimentos;
- A criação de disciplinas modulares nos cursos de bacharelado e licenciatura, que permitam que as atividades didáticas de encontro com os “mestres residentes” se

---

<sup>6</sup> Além disso, a Frente Parlamentar da Cultura vem elaborando e fazendo gestões para tramitação do Projeto de Lei de reconhecimento dos mestres.

concentrem em determinadas semanas dos semestres acadêmicos de forma a evitar que os mesmos estejam por muito tempo apartados de seus locais de moradia. O mesmo se daria nas escolas regulares;

- A criação de fóruns para elaboração de protocolos de reconhecimento acadêmico de forma a conceder a estes mestres títulos de “notório saber”. Nestes fóruns seriam discutidas as formas como cada coletivo reconhece e atualiza no cotidiano o reconhecimento dos saberes e do ofício de seus especialistas, e os critérios de acolhimento destes processos pelas IFES;
- A criação pelo CNPq de bolsas de produtividade de pesquisa aos mestres reconhecidos de forma a garantir que tais especialistas deixem de viver em condições inaceitáveis de pobreza e prossigam desenvolvendo suas práticas artísticas.

Na Educação básica, além da contratação dos mestres, seria importante a criação de programas contínuos que preparem os professores e coordenadores das Escolas para receberem os mestres dos saberes e práticas artísticas tradicionais. Ao contrário de submeter estes mestres a algum processo de preparação didática prévia, seria necessário promover discussões com os professores das Escolas para o acolhimento dos mestres, chamando atenção para o caráter interdisciplinar de suas práticas, para suas condições de vida, para os protocolos muitas vezes constitutivos de suas práticas musicais, para a diversidade linguística ou o uso de variações dialetais, enfim para tudo aquilo que cada mestre tem como especificidade e demanda compreensão e acolhimento, para que o ambiente escolar valorize suas diferenças.

Com estas transformações certamente estaremos avançando no sentido de encontrar a erudição, a contemporaneidade, a força poética e mitológica de mananciais de narrativas indígenas e afrodescendentes que certa surdez histórica manteve no desconhecimento. Dignas do mesmo posto canônico de que desfrutaram em nossas escolas os poemas Homéricos, a poética destes mestres, agora presentes em nossas instituições escolares e universitárias permitiriam então a realização de um sonho evocado pelo poeta norte-americano Jérôme Rothenberg, em um texto ainda insuficientemente conhecido *Uma proposta acadêmica*:

"Por um período de vinte e cinco anos, digamos, ou durante o tempo necessário para uma nova geração descobrir onde ela vive, retire as grandes epopeias gregas dos currículos de graduação universitária e as substitua pelas grandes epopeias americanas. Estude o *Popol Vuh*, onde hoje se estuda Homero e estude Homero onde hoje se estuda o *Popol Vuh*: como antropologia exótica, etc. (...) Encoraje os poetas a traduzirem os clássicos americanos nativos (uma nova versão para cada geração), mas primeiro lhes ensine a cantar. Deixe jovens poetas índios (que ainda sabem cantar ou contar histórias) ensinarem jovens poetas brancos a fazer isto. Lembre-se, também, que os antigos cantores e narradores ainda estão vivos (ou que seus filhos e netos estão), e que menosprezá-los, ou deixá-los na pobreza, é uma afronta ao espírito-da-terra. Chame esta afronta de pecado contra Homero. Dê aulas com um chocalho e um tambor." (*apud* COHN, 2012, p. 10)

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. “Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico a práxis sonora na sociedade pós industrial” in *El Oído Pensante*. Vol. 1, n. 1 2013.

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2199/1979>

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Trecho de entrevista in “Movimento indígena do Rio Negro recebe certificado que reconhece Sistema Agrícola e debate salvaguarda” *Notícias Socioambientais* (<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=3370>)  
\_\_\_\_\_. “Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico”. *REVISTA USP*, São Paulo, n.75, p. 76-84, setembro/novembro, 2007. Reed. In *Cultura com aspas*, São Paulo, Cosac&Naify, 2009, pp. 301-310.

CARVALHO, José Jorge de. “Estudos culturais na América Latina: interculturalidade, ações afirmativas e encontro de saberes”. *Tábula Rasa*. Bogotá, Colômbia, n. 12, pp. 229-251, janeiro a julho de 2010.  
\_\_\_\_\_. “Universidades empobrecidas de conhecimento” in *Revista História de Ciência On Line*.

<http://www.revistadehistoria.com.br/historiadaciencia/2011/01/%E2%80%9Cas-nossas-universidades-estao-empobrecidas-de-conhecimento%E2%80%9D/>

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, Câmara de Educação Básica, Termo de Referência n.1/2013.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; POPOFF, Yuri. *Festa mestiça: o Congado na sala de aula*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

CHAMORRO, Graciela. *Terra madura, yvy araguayje: fundamento da palavra guarani*. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2008.  
\_\_\_\_\_. *A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá*, Bulletin De La Société Suisse Des Américanistes. Genebra (no prelo), 2013.

COHN, Sergio (org.) Cantos ameríndios in *Poesia.br*. Rio de Janeiro, Azougue, 2012.

JOÃO, Izaque. Jakaira Reko Nheypyr\_ Marangatu Mborahéi: Origem e fundamentos do canto ritual jerosy puku entre os kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri’y, Mato Grosso do Sul. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Grande Dourados, 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Metas do Plano Nacional de Cultura, 2011.

[http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS\\_PNC\\_final.pdf/3dc312fb-5a42-4b9b-934b-b3ea7c238db2](http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/3dc312fb-5a42-4b9b-934b-b3ea7c238db2) (acessado em 4 de novembro 2013)

SPENSY KMITTA PIMENTEL. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*. Tese de Doutorado em ANTROPOLOGIA SOCIAL na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012  
\_\_\_\_\_. (PIMENTEL, O desafio da paz. *Carta Capital*, publicado em 14/02/2012 18:31, última modificação 15/02/2012 09:24, <http://www.cartacapital.com.br/educacao/o-desafio-da-paz>)

## Pensando na gravação de paisagens sonoras<sup>1</sup>

Steven Feld

### Resumo

No lançamento do CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, em 2001, Steven Feld fala sobre sua concepção de passeio sonoro; a escuta da floresta em seus limites e o “soar que-sobe-além”; sua escolha de equipamento e técnicas de gravação; sua relação com a música eletroacústica; e a antropologia do som.

**Palavras-chave:** paisagem sonora, passeio sonoro, técnicas de gravação, escuta, antropologia do som.

### Abstract

Upon the release of the CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, in 2001, Steven Feld speaks about his conception of soundwalk ; listening to the forest on its limits and the “lift-up-over sounding”; his choice of equipment and recording techniques; his relationship with electroacoustic music; and the anthropology of sound.

**Keywords:** soundscape, soundwalk, recording techniques, listening, anthropology of sound

### Introdução por Carlos Palombini

Em 1999 propus a Nicolas Collins, editor do Leonardo Music Journal, duas resenhas, uma do livro *Música de invenção*, de Augusto de Campos, lançado no ano anterior, outra do recital Chopin de Arnaldo Cohen, naquele mesmo ano, em Recife. Ambas levavam a extremos a orientação assumida em 1997, quando o *Computer Music Journal* publicou minha crítica do livro *Música eletroacústica: histórias e estéticas*, de Flô Menezes. Uma paráfrase da declaração de intenções de Charles Baudelaire a sua mãe quanto a *Meu coração posto a nu*, ainda um projeto de livro, sintetizaria essa intenção: “Dirigirei contra o *Brasil inteiro* meu real talento para a impertinência”.

Nicolas gostou de ambas, e elas apareceram na revista *Leonardo*, também da International Society for the Arts, Sciences and Technology (ISAST). Fui então apresentado a Michael Punt, editor do site Leonardo Digital Reviews, e passei a fazer parte do corpo de resenhistas da ISAST. Recebíamos regularmente listas de livros, CDs, DVDs etc. que podíamos solicitar em troca de uma crítica.

Quando, em 2001, Steven Feld lançou o CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, enviou uma cópia à ISAST, em São Francisco, e esta inseriu o CD na lista. Eu não fazia ideia de quem fosse Feld, mas pedi o disco. Formulei cinco perguntas em torno de minha escuta do CD e obtive cinco respostas focadas e concisas. A ISAST não se impressionou. A resenha jamais passou da pré-publicação online na página da Leonardo Digital Reviews, mas apareceu em diferentes publicações de outros grupos. O site da gravadora Earth Ear, por exemplo, incluiu um parágrafo na página de divulgação do disco. E Feld postou a entrevista em seu próprio site, Acoustic

<sup>1</sup> Originalmente publicado como “Thoughts on Recording Soundscapes: Interview with Carlos Palombini” no site AcousticEcology.org em 2001. Tradução brasileira de Carlos Palombini.

Ecology, na versão original e numa versão expandida. É esta última que *Música e Cultura*, periódico da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), ora publica por gentileza de Steve.

### Introdução por Steven Feld

No verão de 2001, um pesquisador brasileiro de som, Carlos Palombini, enviou-me por correio eletrônico algumas perguntas a fim de obter subsídios para sua resenha de *Rainforest Soundwalks* no periódico eletrônico *Leonardo*<sup>2</sup>. Respondi sucintamente as perguntas de Carlos naquela ocasião<sup>3</sup>. No que segue, tomo partes de suas questões como trampolins para refletir de modo mais amplo sobre gravações de paisagens sonoras, técnicas de gravação e tecnologia, e a antropologia do som. As réplicas respondem às coisas mais típicas que me são indagadas acerca de *Rainforest Soundwalks* e sua relação com minha pesquisa sobre Bosavi e meus outros CDs, *Voices of the Rainforest* (1991, Rykodisc) e *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (2001, Smithsonian Folkways).

### A entrevista

**Carlos** — A primeira questão diz respeito ao título do CD, *Rainforest Soundwalks*. Eu estava certo, ao requisitá-lo, que o ponto de vista seria o de alguém que atravessa a floresta com um par de microfones e um gravador DAT portátil. Não parece ser o caso. Você pode esclarecer o significado de *soundwalk*? O termo estaria mais relacionado ao que Pierre Schaeffer chamou de “intenção de escuta”?

**Steve** — Como você e Schaeffer sugerem, meus “passeios sonoros” não dizem respeito a caminhadas físicas reais, mas a uma maneira de escutar. A duração de cada peça não é a de uma caminhada física. Nem a de movimento do microfone. Em contraste com outros tipos de trabalho em paisagem sonora que eu e outros fazemos usando técnicas de deslocamento, cada passeio ocorre num local singular da floresta num momento diferente do dia. Cada um diz respeito a uma maneira de escutá-la nas adjacências de seu limite naquela hora.

O passeio sonoro ocorre em minha cabeça e em meu corpo à medida que escuto e gravo. Cada um tem a ver com sintonizar a floresta em momentos e locais particulares com vigilância acústica aguçada, certa paciência para detectar com os ouvidos, uma maneira de estar auralmente copresente com a floresta, absorvendo a gestalt do entorno e seus efeitos sonoros caleidoscópicos. Algo afim à arte da caça — uma arte de intenso rastreamento sensorial — como se discute com frequência na literatura nativa americana.

O passeio sonoro é na verdade o resultado dessa atenção ao campo sonoro de movimento no entorno.

O que se ouve nesses passeios são compósitos em camadas, não só de altura e profundidade ou de espaço e tempo da floresta, mas também de uma história de escuta — minha história de escutar e ser ensinado a fazê-lo durante vinte e cinco anos em Bosavi. Por isso chamo esse trabalho de “acustemologia”, um modo aural de conhecer o lugar, de dar ouvidos à escuta, de participar e absorver. Mesmo fisicamente parado, o corpo faz

<sup>2</sup> O autor refere-se ao rascunho que apareceu em *Leonardo Digital Reviews* (2001), formatado depois para *eContact!* (2001); tradução brasileira em *Eunomios* (2001) e *Per musi* (2003).

<sup>3</sup> As respostas de Feld datam de 20 de maio de 2001 e foram publicadas em *eContact!* (2001) e no site *AcousticEcology.org* (2001).

movimento. E mesmo fisicamente fixos, os microfones captam movimento. O passeio sonoro é uma audioimagem densamente estratificada dessa experiência.

Diferentes de *soundwalks* mais familiares e literais que alguns praticantes de arte sonora e radioarte fazem para levar o ouvinte a espaços acústicos, essas faixas não são de modo algum caminhadas literais em espaços literais por durações literais, mas jornadas metafóricas pelo que hoje são para mim espaços e tempos aurais familiares. Tento dar uma noção do que ouço quando estou lá e quando não estou. Dito de outro modo, esses passeios são tanto hiper-reais quanto surreais. Eles recriam a intensidade da imersão imediata na experiência local. E mixam isso com a imaginação sonora do que posso lembrar ou sintonizar do som e de minha história de conhecer sonoramente o lugar.

Acho que o ato da paisagem sonora é antes de tudo testemunho acústico. A parte de campo é “estar lá” do modo mais pleno. A de estúdio, tornar o “estar lá” original mais repetível, mais expansível, mais compartilhável, mais aberto a novos tipos de participação. A ideia é transformar meu testemunho auditivo num convite a seu testemunho. É meu maior desejo para esses passeios.

**Carlos** — À primeira escuta, tive a impressão de discernir uma lógica em *Rainforest Soundwalks*: do contraste figura/fundo da primeira faixa à incrível sinfonia da última, onde cada componente singular da intrincada textura é de direito um solista. Isso está “correto”? E se estiver, como você descreveria os estágios intermediários?

**Steve** — Sua escuta da gravação está bem de acordo com minha forma de realizá-la e com minha expectativa de como ela poderia atrair um ouvinte participante. Na língua Bosavi há um termo, *dulugu ganalan*, que significa *lift up over sounding*<sup>4</sup>. É o termo para o jogo das inter-relações espaciais e temporais desse mundo sonoro. Da densidade textural dos sons, aparecem certos “solos”, apenas para ser registrados momentaneamente e logo re-estratificados. A poesia sonora da floresta está aí, nessa densidade textural de sons que se imbricam, se encadeiam e se alternam. Cada imersão aural quer indicar uma das diferentes formas como fontes sonoras múltiplas interagem para criar esse espaço acústico que segue em curva ascendente à medida que avança. É assim que o som da floresta diz a posição precisa de escuta, a hora do dia, a estação do ano, a orientação da geografia florestal. E é essa a lógica dos “solos” fugitivos em rodopio, de volta às grandes gestalts.

“Soar que-sobe-além” (*lift-up-over sounding*) é a estética aural do conteúdo do CD e de minha apresentação em estúdio. Quero que as gravações pareçam tão densamente estratificadas e interativas e evolutivas quanto a maneira como passei a escutar a floresta e seus habitantes. Apliquei essa estética à gravação e ao processo de edição de *Voices of the Rainforest* e de *Rainforest Soundwalks*; ela transparece ainda em alguns dos registros cotidianos e rituais do segundo e do terceiro CDs de *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*. O melhor que posso fazer, acredito, tanto com gravações de dois canais quanto com técnicas de mixagem em estúdio, ou com uma combinação de ambas, é transportar o ouvinte àquilo que é característico do mundo sonoro de Bosavi e da maneira como aprendi a escutá-lo. Isso inevitavelmente significa que devo intensificar ou amplificar ou realçar certas sutilezas e matizes das formas como a floresta soa para deixá-los mais nítidos e acessíveis a novos ouvintes. Tenho que levar em conta essa decalagem auditiva e reafinar as gravações para valorizar seu “soar que-

<sup>4</sup> Feld explica ao entrevistador em 6 de julho de 2001:

“*Dulugu ganalan*, ‘*lift-up-over sounding*’, é o mesmo que elevar (*raise above*), ir para cima e além (*go up and over*), subir em curva para fora (*arch upward and outward*) — significa que aquilo que soa para o alto também se curva para fora, o que descreve a forma como o som se move na floresta, e a forma como toda a ‘música’ ou todo o som natural está simultaneamente imbricado, alternado, e interligado em textura e densidade. Sobre isso escrevi um artigo chamado ‘Aesthetics as Iconicity of Style’, publicado em meu livro de 1994 (com Charles Keil), *Music Grooves* (University of Chicago Press).”

sobe-além”. Evidentemente, não há nada de novo aí; artistas nas mais variadas culturas praticam essa “amplificação seletiva” da vida cotidiana há séculos.

**Carlos** — Você poderia descrever sua escolha de equipamento em termos menos denotativos que os do encarte do CD? Que tipo de DAT é o Sony D7 e por que você o escolheu? Que tipo de pré-amplificador é o AERCO e por que usá-lo? Que tipos de microfones são o AKG 460B, o CK1 e o AKG 451EB, e por que você os escolheu? Por que usar um Nagra IV-S em vez de um DAT? O que é um “par estéreo X-Y”?

**Steve** — Eu usei um Nagra estéreo (o IV-S) em todas as minhas gravações de campo entre 1976 e 1992. Nada resistiria naquele meio nem gravaria tão bem. É um instrumento extraordinário, e ainda adoro tudo nele, exceto os pré-amplificadores; e o peso, é claro! Gosto de calor analógico, e sei usá-lo para obter toda a impressão de umidade da floresta, sua presença espectral. O segundo e o terceiro CDs inteiros da série *Bosavi* foram feitos com o Nagra, e quinze ou vinte e cinco anos depois, as fitas ainda soam muito quentes e vibrantes, e foram fáceis de remasterizar em ambiente digital.

Quando gravei *Voices of the Rainforest* em 1990, tive a sorte de dispor do Nagra IV-S adaptado por Mickey Hart, com um Dolby SR da Bryston acoplado. Acho que foram das (se não as) primeiras gravações de campo distante feitas com o sistema Dolby SR (redução espectral). A coisa era grande e desajeitada para carregar na floresta, mas valeu a pena. A segunda, a terceira e a quarta faixas de *Rainforest Soundwalks* foram gravadas com essas máquinas, e me parecem soar mais como a floresta que tudo o que já fiz. Elas têm esse calor maravilhoso, essa presença e esse caráter direto, suave mas preciso, que de fato se pode obter com redução espectral analógica. Todos gostam dessas faixas por esse calor, e os experimentos que fiz com redução espectral são os verdadeiros responsáveis. Em parte porque os circuitos de redução espectral tornaram possível gravar sons de volume muito baixo e interações muito sutis (como entre os grilos e o vento) sem ruído algum.

Foi enquanto desenvolvia um sistema para gravações de campo com Mickey que encontrei o AERCO, um pré-amplificador feito sob medida por Jerry Chamkis em Austin, no Texas. Ele é surpreendentemente silencioso e oferece o melhor som de phantom power que você jamais vai ouvir. É bem pequeno, funciona com três pilhas de 9 volts e aceita cabos XLR de microfones. Os pré-amplificadores do Nagra são bons, mas nem me passa pela cabeça voltar a usá-los depois de ouvir como o Nagra soa com o AERCO e microfones de phantom power. Continuo a usá-lo com o DAT; faz uma diferença enorme.

O Sony D7 (substituído depois pelo D8) é um mini-DAT, apelidado DAT Walkman. Ele é pequeno e prático para a floresta, e funciona com quatro pilhas AA. Comecei a usar esses aparelhos em 1992. As faixas de cordas do primeiro CD da coleção *Bosavi* foram gravadas assim, bem como a primeira faixa de *Rainforest Soundwalks*. Levei um bom tempo para me adaptar ao DAT. Ainda não gosto da hipernitidez no extremo agudo, da compressão, ou da sonoridade geral tanto quanto gosto da redução espectral analógica. Mas usando o AERCO e microfones com os quais estou familiarizado, tenho conseguido me adaptar.

Agora que o DAT está saindo de linha, muita gente que faz gravação de campo tem recorrido ao minidisco. Levei anos para me acostumar com a compressão do DAT e não acho que vá me acostumar com a dos minidiscos algum dia. Detesto aquele som; é pior que MP3. Para qualquer coisa que não seja pop, soa como rádio AM ao telefone. Prefiro continuar com o DAT até que venha a próxima geração de gravadores de campo. A Nagra está para apresentar o Nagra V, e acho que vai ser o caminho. É um gravador digital de campo de 24 bits e 6 libras de peso (com baterias!) que usa discos rígidos removíveis de 2,2 GB, cada um capaz de gravar mais de duas horas. Conhecendo a Nagra, vai ser super-resistente e maravilhoso para o campo e o estúdio. Estou na expectativa.

Os principais microfones que uso são AKGs com phantom power, os de campo, com os circuitos dos famosos AKG 414 de estúdio. Nos anos setenta e oitenta, usei a combinação cardioide 451EB e CK1, ou às vezes o hipercardioide CK8. Nos anos noventa, passei para a versão modificada, os microfones de condensador C60, mas continuei a usar as cápsulas cardioides do CK1. Para instrumentos tão sensíveis, esses microfones têm tolerado sempre muito bem a umidade da floresta (se mantidos em gel de sílica, sacos de plástico hermeticamente fechados e Tupperware!) E têm as características certas para os sons vocais, ambientais e instrumentais que gravo. Possuem resposta ascendente e são muito estáveis e claros em todas as frequências médias e altas. Só recentemente comecei a usar também um microfone estéreo de captação em ponto único, o Shure VP88, que tem configuração MS. O MS (meio-lado) é uma alternativa muito boa ao estéreo X-Y, e você pode ajustar o ângulo do estéreo enquanto grava, o que também é bastante prático para alguns tipos de trabalho em paisagem sonora.

Ainda assim, gosto do som do estéreo X-Y (microfones cardioides ligeiramente cruzados, com as cápsulas sobrepostas); ele parece produzir a versão mais natural de um campo estéreo. Ao contrário das configurações estéreo A-B, ORTF ou binaural, que experimentei, a X-Y não espacializa excessivamente a esquerda e a direita. Há tanta ambiguidade sonora de espaço na floresta, e quero que a imagem estéreo registre isso. As técnicas de gravação X-Y permitem ainda gravar tanto em close-up quanto à distância, e combinar bem na edição os cortes de diferentes planos; exemplos disso são a derrubada de árvores na terceira faixa de *Voices of the Rainforest* e o trabalho de jardinagem na faixa de abertura do segundo CD de *Bosavi*. Estou descobrindo agora que também é possível obter essas vantagens, mas com espacialização ligeiramente melhor, através da configuração MS.

Embora *Rainforest Soundwalks* use principalmente técnicas de gravação estacionária, nem todas as minhas gravações são assim. Uma forma clássica de gravação de paisagens sonoras é estar atento a onde e quando sons múltiplos estão presentes, como eles se imbricam, e como os sons aparecem, desaparecem, ou passam de figura a fundo, de proeminentes a ambientes. É um pouco como a escola *cinéma-vérité* de documentário, em que caminhar com a câmara, procurar sempre na objetiva o momento certo de reenquadrar a ação, e editar enquanto filma são habilidades de reflexo cruciais.

De modo semelhante, ajusto o ângulo de inclusão sonora em meus microfones estéreo e me desloco selecionando panoramas sonoros e procurando os pontos de junção, imbricação e dispersão dos sons. Várias técnicas de caminhar e pequenos movimentos da mão editam a gravação à medida que ela se realiza. Cada segmento da fita torna-se assim uma espécie de *shot sequence* (como se diz na linguagem do cinema), uma cena cuja integridade se desenrola e congela no tempo sônico. Essas sequências são depois concatenadas, criando paisagens sonoras semelhantes a trilhas de filmes, só que sem as imagens. Foi assim que fiz *Voices of the Rainforest* e seu predecessor, o programa de rádio *Voices in the Forest*, hoje a décima faixa do segundo CD de *Bosavi*.

Em *Voices of the Rainforest* pode-se verdadeiramente ouvir uma nítida mistura das quatro técnicas principais associadas ao trabalho da paisagem sonora. São elas: (1) permanecer no lugar em relação a fontes fixas; (2) permanecer no lugar em relação a fontes móveis; (3) mover-se em relação a fontes fixas; (4) mover-se em relação a fontes móveis. Ao gravar de todas essas maneiras, e ao justapor depois os diversos “panoramas sonoros” resultantes, torna-se possível editar as sequências para obter um sentido de lugar e ação, bem como da transformação contínua do som, de seu poder dinâmico.

**Carlos** — Como você encaixa *Rainforest Soundwalks* no contexto da tradição musical do ocidente?

**Steve** — *Rainforest Soundwalks* é obviamente uma gravação muito “musical” na medida em que apresenta um campo novo de sons e está estruturada para fornecer uma via de escuta que pode ser ou não ser narrativa. Não é um tipo literal de música de programa.

Mas não é de todo abstrata. Usa técnicas de edição e de arranjo muito influenciadas por meus estudos de música eletroacústica. Ao mesmo tempo, dialoga também com outras gravações ambientais, históricas naturais, ecologia acústica e paisagem sonora (rádio/performance) — os tipos de artistas representados no catálogo de EarthEar. Estou tentando atingir simultaneamente artistas de som, ecologistas, antropólogos, gente da paisagem sonora e do rádio, e compositores de música experimental. Escuto seus trabalhos com frequência e com cuidado, e *Rainforest Soundwalks* é muito sobre meu diálogo com eles, e sobre minha maneira particular de escutar, absorvida durante anos nas florestas de Bosavi.

Outro tipo de resposta é situar o trabalho da paisagem sonora como uma alternativa populista e profundamente humanista à tradição da alta cultura de sujeitar o mundo natural às mais abstratas viagens cerebrais da teoria da música ocidental, no modo “muito além de Messiaen”. Ou de sujeitar os sons naturais ao tecno-sadismo, no modo “direto do quarto do Marquês de Sade”. Quero dizer que o trabalho da paisagem sonora — como qualquer tipo de música realmente liberadora — desloca você para um lugar onde o som e a escuta podem de fato assumir o controle, expandir a mente de seu corpo e o corpo de sua mente. Acho que o melhor trabalho de paisagem sonora pratica uma política nesse ponto, uma política do que R. Murray Schafer chamou “limpeza do ouvido”. E com isso, claro, pratica uma poética de escuta, de participação e absorção. Para mim, o melhor da paisagem sonora, como o melhor de qualquer música, cria uma nova ecologia de escuta, e assim, uma apreensão renovada do poder sensível e material da presença acústica. Verdadeiramente acredito que paisagens sonoras possam provocar esses encontros acustemológicos, e busco isso nessas gravações.

**Carlos** — O que é a “Antropologia do Som”?

**Steve** — Cunhei a expressão “antropologia do som” em algumas de minhas publicações nos anos setenta. Originalmente era só minha resposta ao que via de limitante na expressão “antropologia da música”, título de um livro de meu professor, Alan P. Merriam, em 1964. Minha preocupação original era que os etnomusicólogos estavam separando artificialmente a disposição de som chamada “música” no ocidente do conjunto do mundo humano e ambiental em som. Chamei meu trabalho de antropologia do som porque eu queria conectar forma acústica e sentido social. Tudo o que tenho feito segue esse procedimento; está tão ligado à produção (fontes e agentes) quanto à recepção (quem ouve, como é ouvido). Só quero que a materialidade acústica do som e sua vida social tenham o mesmo peso, e é o que você tem na expressão “antropologia do som”.

A melhor maneira de entender todo o sentido dessa ideia de “antropologia do som” é colocar lado a lado *Rainforest Soundwalks* e *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*. Nos três CDs de *Bosavi* você ouve como os sons da floresta não só inspiram a poesia e os padrões acústicos da canção, do grito, dos instrumentos, e assim por diante. Você ouve também como todas as canções e sons de trabalho e sons rituais e cerimoniais transformam esses padrões sonoros da floresta, e como são executados em concerto com eles. A música da natureza torna-se a natureza da música; é isso que as gravações mostram, lado a lado.

Esses registros são uma tentativa de apresentar toda a ecologia acústica de Bosavi, minha paixão há vinte e cinco anos — apresentar, desse grupo, toda a antropologia do som em som. *Rainforest Soundwalks* é a gravação fundadora porque permite ouvir as faixas básicas, o cotidiano sonoro — solos agudos de pássaros ou ambiências mais vastas — que as pessoas escutam no decorrer de suas vidas. É através da escuta atenta desse mundo que as pessoas de Bosavi constroem sua maneira de cantar, os textos de suas canções, e muito de suas vidas musicais. *Bosavi* é realmente sobre o tanto que as pessoas ouvem no mundo, o tanto que o material de *Rainforest Soundwalks* as inspira em seu universo criativo.

## Referências bibliográficas

FELD, Steven. 1994. “Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) ‘Lift-Up-Over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Org. Charles Keil e Steven Feld. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 109–50.

\_\_\_\_\_. 1988. “Aesthetics as Iconicity of Style, or ‘Lift-Up-Over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”. *Yearbook for Traditional Music* 20: 74–113.

\_\_\_\_\_. 2001. “Steven Feld on *Rainforest Soundwalks*: Interview by Carlos Palombini”. *AcousticEcology.org*, <[www.acousticecology.org/writings/palombini.html](http://www.acousticecology.org/writings/palombini.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “Steven Feld on *Rainforest Soundwalks*, by Carlos Palombini”. *eContact!* 4/3, <[cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Feld.html](http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Feld.html)>.

FELD, Steven; PALOMBINI, Carlos. 2001. “Thoughts on Recording Soundscapes: Interview with Carlos Palombini”. *AcousticEcology.org*, <[www.acousticecology.org/edu/educurrbosavi.html#Anchor-Thoughts-11481](http://www.acousticecology.org/edu/educurrbosavi.html#Anchor-Thoughts-11481)>.

PALOMBINI, Carlos. 2003. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, o CD do antropólogo Steven Feld”. *Per musi* 8: 165–67, 2003, <[www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/resenha6.html](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/resenha6.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*: o CD do antropólogo Steven Feld comentado por Carlos Palombini”. *Eunomios*, 23 de outubro, <[www.eunomios.org/contrib/palombini3/palombini3.html](http://www.eunomios.org/contrib/palombini3/palombini3.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, by Steven Feld”. *eContact!* 4/3, <[cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Rainforest.html](http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Rainforest.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, by Steven Feld”. *Leonardo Digital Reviews*, 5 de junho, <[www.leonardo.info/reviews/jun2001/cd\\_SOUNDWALKS\\_palombini.html](http://www.leonardo.info/reviews/jun2001/cd_SOUNDWALKS_palombini.html)>.

## Music and cultural diversity among Brazilian migrants in Madrid, Spain

Gabril Hoskin

### Abstract

This paper examines music-making among Brazilian migrants in Madrid, Spain. It explores how cultural diversity is mediated through music and articulated in dialogue with national stereotypes of Brazil harboured by Spaniards. Since the independence of Brazil the country's popular music has been engaged in a unique dialogue with other international styles giving rise, in the early twentieth century, to hegemonic notions of Brazil as a hybrid, happy, sensuous country represented by samba. With the country's urbanisation, the rise of new civil movements and the return to democracy in 1985, however, cultural diversity gained unprecedented attention as a wealth of previously under-represented ethnic and regional populations and their accompanying musical styles exploded onto the national scene. Such developments allowed practitioners of musical genres such as *música sertaneja*, *forró* and *pagode* to make claims on national and international musical styles while articulating 'rooted' identities through the manipulation of discourses and practices of 'mixing'. As Brazil suffered a series of economic crises in the 1980s, large numbers of middle class Brazilians began to migrate abroad and at the turn of the century, other previously under-represented populations were able to do the same. In order to attract a broader audience, practitioners of the rural genre, *música sertaneja* must dialogue with national stereotypes of Brazil while articulating regional and socio-economic identities. These new temporal and spatial movements and the requirements of Madrid's performance industry have given rise to a renegotiation of Brazilian transnational identity.

**Keywords:** Transnationalism; Popular Music; Cultural Diversity

## Música e diversidade cultural entre migrantes brasileiros em Madri, Espanha

### Resumo

Esta pesquisa examina o fazer musical entre migrantes brasileiros em Madri, Espanha. Aborda especificamente como a diversidade cultural se articula em diálogo com estereótipos nacionais resguardados por espanhóis. Desde que o Brasil se tornou independente, o país tem sido envolvido num diálogo único com outros gêneros internacionais, dando lugar no início do século XX a noções hegemônicas do Brasil, como um país híbrido, sensual, alegre e representado pelo samba. Estas imagens dominam a cultura brasileira em Madri. Com o desenvolvimento urbano no Brasil, o surgimento dos movimentos pelos direitos civis, o acesso a novos modos de produção e circulação musical e o retorno à democracia, em 1985, permitiram que comunidades, anteriormente marginalizadas, explodissem no cenário nacional com seus gostos e preferências musicais. Tais desenvolvimentos permitiram que praticantes de gêneros como *música sertaneja*, *forró* e *pagode* se deslocassem das periferias para reclamar através de um discurso e práticas de "mistura" um estilo musical nacional e internacional. Nos anos 80, o Brasil sofreu uma série de crises econômicas, obrigando uma grande quantidade de pessoas, principalmente da classe média, a deixarem o país; tal fenômeno repetiu-se na virada do século, quando outras comunidades sub-representadas fizeram o mesmo. Para conseguir um maior público em Madri, praticantes do gênero musical rural, *música sertaneja*, têm que dialogar com os estereótipos do Brasil, enquanto articulam várias identidades regionais e socioeconômicas. As novas mudanças temporais e espaciais e a necessidade da indústria da performance de Madri estimulam a re-negociação da identidade da comunidade transnacional brasileira.

**Palavras-chave:** Transnacionalismo; Música Popular; Diversidade Cultural

The university halls of residence and Brazilian cultural centre, *Casa do Brasil*, is opening its doors to a host of entrepreneurs and musicians for a repeat of the successful fêtes which have attracted an international audience to the venue. Today the diplomatically and educationally reputed institution has adorned a beach wear stall with Brazilian flags and a display of Brazilian aesthetic treatments greet entrants who may be familiar with the centre from their screenings of Brazil's world cup football matches and their well-attended *capoeira* and samba workshops. Today, however, there is a character who seems somehow out of place, framed by the flurry of green and yellow: A man in a large Stetson and a chequered rancher's shirt who I immediately recognise from his appearances with the popular *música sertaneja* duo *us Meninus du Brasil* strides passed other attendees who are paired up dancing to the *forró* music being performed, to secure a place in the queue at the *feiçoada* [Brazil's national dish of beans and pork] table. I take up a space behind him and two men, one sporting a Brazilian national football team shirt with the word JESUS printed in place of the player's name and the other a white linen suit and bead necklaces, and am surprised to find that the cowboy remembers me as the gringo with an uncommon interest in Brazilian country music. 'Look at this' he says, gesturing to the other half of the duo, Nelson, who has arranged his keyboard between two Brazilian flags and is now endeavouring a contemporary *música sertaneja* hit while those arriving busy themselves buying drinks. 'When I arrived here people laughed when I spoke of *música sertaneja* and, now look, here we are telling our own story in our own way'. But Nelson has integrated into his opening number a pre-programmed samba rhythm and, to the delight of many viewers, the melody of his accordion effect, gives way to a frantic *batucada* [stadium parade samba rhythm]. I glance to the *vaqueiro* for his consent but see that, along with the rest of the queue and those previously dancing *forró*, he is happily bobbing away and, it seems, has even picked up some samba dance moves since his arrival in Madrid.

Such scenes of cultural communion among the diverse sectors of Madrid's Brazilian population are not limited to the relatively high profile spaces such as the *Casa do Brasil*, where a strong presence of immigrant associations, commerce, and media representatives pursue homogenous images of Brazil. In the words of one woman from Rio Grande do Sul and resident in Madrid, 'Brazil in Madrid becomes smaller than back home', the patchwork of Brazil's vast territory coming into more regular contact. Not only does the hegemonic samba often arise pulling together the diverse sectors of the community in response to prevailing stereotypes of Brazilian-ness held by Spaniards and Brazilians alike, but a number of other styles contribute to making such events palatable for the range of Brazilians present: Members of the evangelical church can be found enjoying *música sertaneja* in small bars and even hold their own country music performances; *pagode* and *música sertaneja* musicians can be found mixing in some MPB at concert halls; and bossa nova performers escape to perform some *forró* and *maracatu* at night clubs, all of whom have to perform within a spectrum of Brazilian styles radically broader than is practised among these respective communities in their home country. In this paper I suggest that dominant narratives of Brazil abroad are being increasingly challenged by the arrival of previously under-represented ethnic, racial and regional minorities in the Spanish capital. Calling on ethnographic data collected during fieldwork in Madrid, I discuss how the employment of Brazilian national stereotypes in the Spanish capital allows practitioners of the popular music genre, *música sertaneja*, to negotiate the diversity of the Brazilian transnational community.

### **Brazilian migrants in Spain**

Traditionally one of Europe's most prolific sending states, Spain at the turn of the century became a destination for immigrants from Eastern Europe, Latin America and North Africa. Coinciding with a range of diplomatic initiatives aimed at integrating and establishing the borders of Europe, Spain was urged to implement more effective policing

of its borders as a strategic point of entry into what came to be known by academics, politicians and social commentators as ‘fortress Europe’ (LOSHITSKY, 2006). This development elevated migration as a primary concern for the Spanish government keen to legitimise their role in European politics while making an assertive effort to contain the country’s regionalist and nationalist movements. Illustrating the predicament presented by Spain’s appeal to integrated systems of external vigilance, Ryan Prout makes a poignant analogy with the reflections which emerged in response to the Iron Curtain: ‘the seeming arbitrariness yet starkness of the transformation; the unilateral direction of legitimate human traffic; the subdued anger of those who live in sight of what they believe to be a better world or Eldorado where they are unable to go’ (p. 724).

In a paper entitled ‘We were Bossa Nova. Today we are “Sin Papeles”’, Raphael Teixeira (2007) suggests that a blurring of ethnic divisions among Brazilian and other Latin American communities in Madrid has occurred due to the increasing association of labouring migrants with lack of legal status. Whereas earlier Brazilian migrants could claim legitimacy under the banner of ‘tropical exuberance’ and ‘joie de vivre’, he suggests, later arrivals became increasingly ‘invisible’ and were portrayed as menacing and invasive alongside other migrant demographics in the media (TEIXEIRA, 2007, p. 53). However, migrant groups in Spanish cities have responded to state and media-driven efforts to ‘other’ non-European Community members through appeals to local and transnational religious, entrepreneurial and state-sponsored activities to resist such ‘invisibility’: Asunción Merino (2004) shows how Peruvian migrants in Madrid employ *el Señor de los Milagros* [The Lord of Miracles] to create connections to a homeland and incorporate the diversity of the Peruvian community while appealing to supranational catholic identity to assert a local presence; Almeida (2008) notes how Brazilians in Barcelona negotiate Brazilian identity through use of telecommunications and employment networks; Sánchez Fuarros (2013) shows how, through linking diverse Cuban music venues, Cuban musicians in Barcelona ‘map’ the city and actively construct a national identity. These studies demonstrate how migrant communities in Spain negotiate and incorporate local practices and prejudices in the making of multifaceted identities.

Scholars of transnationalism have been keen to orient research on migration within theoretical frameworks which move beyond the limitations of ethnicity (GLICK-SCHILLER *et al.*, 2006; VERTOVEC, 2007). Steven Vertovec employs the notion of ‘super diversity’ to account for ‘differential immigration statuses and their concomitant entitlements and restrictions of rights, divergent labour market experiences, discrete gender and age profiles, patterns of spatial distribution, and mixed local area responses by service providers and residents’ (VERTOVEC, 2007, p. 1025). He calls for social scientists and policy-makers to address the conjunction of public discourse, policy debates and academic literature with this range of variables which contribute to the making of ‘communities’, their composition, trajectories, interactions and public service needs. The recent arrival of socio-economically, regionally and racially diverse Brazilian immigrants who employ local stereotypes to articulate an array of concerns, urges a rethinking of the multi-dimensional conditions and processes affecting not only migrants, but also affecting societal perceptions of minorities in receiving countries (ZAPATA-BARRERO, 2009).

Estimates of the Brazilian population in Madrid range from 10,000 (National Institute of Statistics, 2007) to 23,833 (Department of Employment, Women and Immigration, 2010). Of the region of Madrid’s 6,551,498 inhabitants, 1,116,284 have been born abroad and this latter more liberal estimate of Brazilian residents places them at 2.14 percent of the immigrant population –a demographic which increased notably following Spain’s entry into the European Union in 1986 and drastically with the introduction of quotas to cope with the country’s burgeoning construction industry at the turn of the century. Given the high rates of illegal immigration among Brazilians in the area the number could greatly exceed this: Some studies estimate that just 20 percent of

the Brazilian community in Madrid possess documents (PRADA, 2008).

Ethnographies and surveys carried out in Madrid (TÉCHIO, 2006; FERNANDEZ; NUNAN, 2008) have found a high percentage of Brazilians from the southern state of Paraná. It has also been noted that across Southern Europe, the social class of more recent Brazilian arrivals is lower than that of previous Brazilian migrants, many of whom entered the United States throughout the 1990s (PADILLA, 2005; MACHADO, 2004; FERNANDEZ; NUNAN, 2008; TÉCHIO, 2006). This has coincided with a new wave of migrants from rural areas and small towns in the south and south east of Brazil, many of whom achieved significant social ascent under president Lula's neo-liberal reforms but could not attain visas to enter the United States following the tightening of this country's borders following 9/11 (RIPOLL, 2008). During the course of interviews and the collection of life stories and press articles, I also found a high number of Brazilians from the south, south east interior and central west.

Fernandes and Nunan (2008), who conducted a survey of 404 Brazilians in Madrid in 2008, found that Brazilians had an average age of 34, were mostly single and were evenly divided in terms of sex, lending weight to the observations of previous researchers who have found that Brazilian immigrants are young to middle-age adults, largely motivated by a pursuit of broader economic and cultural horizons (PADILLA, 2005). Téchio also found that over 60 percent of her sample of Brazilians in Madrid was single (TÉCHIO, 2006, p. 12). Ripoll (2008) and Fernandes and Nunan (2008) note a peak in arrivals from the period of 2000 to 2004, coinciding with growth in the Spanish service and construction sectors and both Fernandes and Nunan (2008) and Téchio (2006) have noted a high percentage of construction and domestic service workers (52 percent and 68 percent respectively). Many Brazilians in Madrid, they note, hold less prestigious posts than those previously obtained in Brazil.

Many of my informants specified study, tourism, artistic and administrative careers as motivations which contributed to their flight from Brazil while some made the move so as to better their economic situation and a handful specified romantic interest. Arrival dates ranged from 1990 to 2011 and, while there existed an overall average of four to five years residence in Spain, there was a surge of arrivals between 2000 and 2004. Concerning work and previous education, many participants had completed a university degree or had trained at a conservatoire, and occupations in Madrid ranged from construction, service sector (bars, commerce and domestic work), professional work in teaching and marketing and jobs in the cultural sector, such as journalism and music. Very few Brazilians expressed a desire to stay in Spain. Some planned to return and many were ambiguous about return, claiming to feel 'like a tourist' in both countries. This coincides with previous studies conducted in Spain and in other countries which suggest that Brazilian immigrants are characterised by a state of 'living neither here nor there', engaging, when possible in 'yoyo migration' (i.e. going back and forth) (MARGOLIS, 1994; DUARTE, 2005).

Madrid accommodates a diverse spectrum of music-making and has embraced a number of the national and international styles which have characterised the city's heterogeneous cultural landscape since the 1990s. Numerous tourist attractions, such as concert venues, discos, open air performances and bars oriented towards tourists, students, connoisseurs of specialist genres, such as jazz and flamenco, a number of music schools and a prominent conservatory, regularly command the attention of the national and international press. Small bars, public and private community centres, local events publications, exchange of MP3s and online recordings, informal gatherings at houses and ensembles that do not maintain institutional affiliations, however, also provide a prolific source for musical activity in the city. From June 2010 to September 2011, I actively collected data resulting from ethnographic interviews and from participant observation conducted at venues where Brazilian music was performed throughout the region of Madrid.

## Popular music and cultural diversity in Brazil: the case of *música sertaneja*

In his essay, 'Contributions of Popular Brazilian Music to Popular Musics of the World', Menezes Bastos suggests that contentions over the 'essence' of Brazil and over how the country should be represented abroad have arisen from two overarching facades of Brazilian society:

O Brasil tem duas grandes faces - uma com que olha para dentro de si, para o interior; outra com a qual, mantendo-se ele mesmo, contempla o mundo, o estrangeiro, o exterior. A primeira o constitui como um vasto continente formado por miríades de instâncias particulares - locais, regionais - tidas como paroquiais. A segunda o constrói como integrante do concerto das nações, da civilização. As relações entre os Brasis em comentário são hierárquicas e dinâmicas, os integrantes do primeiro sistematicamente contestando o segundo, aspirando a conquistar o seu lugar (MENEZES BASTOS, 2007, p. 19)

Since the colonial period Brazilian music has traversed oceans engaging in international dialogue with extraordinary voracity: In step with Portuguese aesthetic currents, the *modinha*, Brazil's first popular music genre, developed racy, amorous lyrics and sychopated rhythms which appealed to European stereotypes of tropical exuberance and licentiousness; vaudevilles and operas entered post-independence Brazil creating a 'Europe in the tropics'; at the turn of the 20<sup>th</sup> century hybridised, urban genres were being sent back abroad to curious audiences enchanted by such naivety and sensuality.

Brazil's musical exports, however, have been shot through with tensions regarding the ethnic and regional integrity of the nation's representation abroad. Brazil's most fervent nationalist movements have struggled to contain diverse elements considered undesirable both at home and on the transnational scene. It suffices to remember the terminological disputes over the more internationally acceptable *tango brasileiro* and the more indigenous *maxixe* which punctuated diplomatic and high-art circles at the end of the 19<sup>th</sup> century (MENEZES BASTOS, 1998, p. 206-207). Such tensions came to the fore throughout the second half of the 20<sup>th</sup> century as dominant national paradigms were increasingly challenged by previously under-represented ethnic and regional minorities in pursuit of civil rights and increased access to representation on national and international scenes.

Popular music has assumed a fundamental role in the articulation of culturally diverse concerns in Brazil, not only through its implication in the often violent disputes between police and civil sectors of Brazilian society over use of public space which have characterised Brazil at the turn of the century, but also in the appropriation of technologies, markets and media which culturally diverse sectors of Brazilian society have staged since the country's return to democracy (VIANNA, 2011). *Bailes funk* [funk parties] held in Rio de Janeiro's impoverished North Zone have provided perhaps the most pronounced example of the 'explosion' of cultural diversity which has served to destabilise myths of conviviality in Brazil (FILHO; HERSCHMANN, 2011; VIANNA, 1988; YÚDICE, 1994). A number of other case studies only just receiving attention from scholars, however, provide many more nuances which help to contextualise the struggles of culturally diverse Brazilians in Madrid; the southern separatist *nativismo* movement; the urban, racialised and sexualised *pagode*; the rurally-oriented *música sertaneja*; north eastern *farró* and the bahian pop phenomenon of Afro-Brazilian origin *axé music*; insights into these genres present a rich perspective on the ways disenfranchised groups have asserted claims to Brazilian-ness in Madrid through their strategic employment of Brazil's dominant global images and their appeal to articulate the unique concerns present within the Spanish capital's diverse Brazilian community. Here I focus on the case of *música sertaneja*, providing a background of how practitioners of the style have mediated their respective concerns within the political and cultural contexts which have

accompanied them in Brazil.

Eunice Durham notes that contemporary rural-urban migrants of the Brazilian south east organise around family, friends and former *conterrâneos* (fellow townsmen), evoking ‘the good old days’ as a means of coping with the impersonal conditions of industrial work and continuing to look back nostalgically on a past imbued with greater independence, humility and family values (DURHAM, 1984; see also REILY, 1992). With the establishment in the first half of the nineteenth century of coffee plantations and the ensuing system of indentured slavery among previously itinerant communities regulated by egalitarian popular catholic traditions, the lack of rights and possibilities of social ascent remained palpable among the rurally-oriented migrants who flooded to provide the muscle behind the south east’s urban, industrial development throughout the twentieth century. Even their participation through labour in an increasingly urban-oriented nation was too superficial for the exclusionary notions of state membership which characterised twentieth century Brazilian politics; the parallel thirds and moral, family-oriented narratives of *música sertaneja* so evocative of ‘life in the country’ among such communities fell on deaf ears amid the incessant march forward of samba.

With the recording industry’s efforts to incorporate audiences from central and central-west Brazil, while continuing the style’s appeal to urban followers, however, *música sertaneja* took on a romantic format throughout the 1970s. Maintaining some rural themes familiar to the interior states and the format of the *dupla*, or duo, often consisting of family members but repressing other regional references such as the ‘emotionally controlled’ nasal vocal quality and the use of the viola, performers began to employ vibrato, full orchestration and electric guitars and focused more on themes of love (ULHOA, 1999). As Alexander Dent, in his ethnography of contemporary *música sertaneja* notes, however, such developments did not preclude performers’ articulation of an emotional topography which celebrates the rural heritage of Brazil while critiquing the country’s embrace of modernity as an urban phenomenon (DENT, 2009, p. 7-8).

Such developments reflect attempts to reclaim the stakes which *sertanejos* [*música sertaneja* practitioners] had invested in the style but which were largely denied by official narratives of state membership. While claims of vulgarity and commercialism, levelled particularly at modern *música sertaneja*, have mustered a moral panic among critics who have taken offence at increasingly eroticised, mass-mediated performances, *sertanejos* have demonstrated a comprehensive breadth in their pursuit of democratic rights, infiltrating club scenes, successfully appropriating public space, and garnering interest from a broad racial and socio-economic spectrum. With the easing of credit, declining costs of recording equipment, increasing consumer power and access to international goods among sectors of rural-urban migrants who had attained a degree of social ascent in cities, the genre became embroiled in an internationalisation of market relations which allowed its symbolic value as a ‘popular’ style to receive greater expression as a commodity. The style can now be found to incorporate such styles as rock, reggae, and international ballads, cornering a substantial portion of national sales while demonstrating an international, cosmopolitan reach.

While the more canonical, middle class Brazilian Popular Music (*música popular brasileira* or MPB) has witnessed its claim to discourses of ‘mixing’ as a source of national representation reduced over the last 20 years (MOEHN, 2008), a number of previously under-represented, regionally and racially specific genres such as *forró*, *pagode*, *axé music* and *música sertaneja* have been afforded new creative and commercial opportunities allowing for greater access to national and international markets. More accessible musical formats and methods of distribution, the participation of record companies with ‘local’ knowledge, emphasis on sentimental and quotidian lyrics, greater attention to performance, formulaic compositions and the strategic placing of the body as a means of transgressing dominant conceptions of public and private domains now constitute strategies for ‘rooting’ the practitioners of such styles while projecting a cosmopolitan outlook (see LEME, 2003; TROTTA; MONTEIRO, 2008).

Accelerated and syncopated rhythms which are conducive to dancing, the employment of standard instruments such as electric bass, guitar, keyboards and drums and the use of standard Portuguese provide principle premises for new ‘mixtures’ to occur, allowing such performers to legitimise claims to youth and modernity while adding references to ‘rooted’ traditions through the use of accordions, lyrics which allude to life in the interior or *baianidade* and choreographies or rhythmic accents which ‘break’ [*requebrar*].

Mônica Leme, tracing the tradition of Brazil’s satirical, risqué, urban popular music genres which, over the past two centuries, have accentuated rhythmic syncopation and sensual dance gestures, orients this lineage within what she calls a ‘wily dynamic’ [*vertente maliciosa*] which has been embedded through a long process of miscegenation between the popular and the erudite, the national and the international. Such a process, she comments, has been exacerbated by marginalised populations’ endeavours to articulate a popular national identity alongside international music markets while negotiating the symbolic character of ‘tradition’. By conducting ‘surveys’ into locally anchored religious and musical traditions, she continues, actors within such populations ‘become mediating agents between popular culture and industry, dislocating (or ungluing) determined existing elements in traditional contexts to then use them as superficial elements, with no religious function, in formats made for entertainment and for carnival’ (LEME, 2003, p. 30).

Felipe Trotta (2009) has also noted that the tropes of youth, sex, pleasure and dance provide contemporary *forró* groups with a means of asserting the national and international value of the style through risqué choreographies. Charting the national success of performers such as the *axé music* group, *É O Tchan*, and the *forró eletrônico* group *Aviões do Forró*, Leme and Trotta note how developments in the cultural industry throughout the 1990s opened the way for these styles to employ ‘modernity’ and ‘tradition’ as discourses which have allowed such groups access to an enduring Brazilian collective memory through the transgressive qualities of the sensual body.

### **‘Playing a bit of everything’: music and cultural diversity among Brazilians in Madrid**

Located at the political, economic and geographical centre of Spain, Madrid is the biggest city in the country and the third biggest in Europe. Its large immigrant population, its influences in education, politics, science, entertainment, culture, environment, media and fashion, and its position as southern Europe’s major financial centre, place it as one of the world’s major global cities. During the country’s economic boom between 1959 and 1973, Madrid experienced unprecedented demographic and economic growth as a result of industrial development and migration from the city’s surrounding rural regions. As Spain opened up to tourism throughout the 1970s and leftist political parties carried democratic reform forward following the death of Franco, in 1975, and the end of his dictatorship, the country gradually opened up to foreign political and cultural currents, becoming part of the European Union in 1986 and seeing increasing amounts of tourists and immigrants enter the city beginning around 1990.

While, in Brazil, stereotypes and their accompanying musical genres have been permitted flexibility due to increasingly dynamic grassroots and commercial developments, consumption of ‘exotic’ musical styles in Madrid is aimed at a much smaller market, providing a limited infrastructure for Brazilian migrant performers in the city. Much has been written of the malleable subject positionings taken up by practitioners of MPB since its canonical status has come under increasing threat in Brazil (MOEHN, 2008; 2009; ULHÔA, 1997b). In Madrid, however, the recent embrace of cosmopolitan genres has had little impact on hegemonic flows of Brazilian popular music, continuing the fixed position of such styles.

As Fabio of the successful Madrid-based *música sertaneja* duo *Fabio Goiano e Fernando* stated after choosing to include the Jorge Benjor international samba hit, *Mas*

*que nada*, during a performance to a mixed audience of Spaniards and Brazilians; ‘We have to play this to please the Spaniards present. *Música sertaneja* is a regional style and if we don’t include some samba and bossa nova, they won’t think the show is authentic’. Consequently the duo punctuate their sets with samba rhythms which they program into their keyboards in order to keep attention levels up and may on occasion employ *mulatas* [mixed race carnival dancers] to appear in full attire, a move which would have seemed entirely foreign to them as practitioners of a rural genre before their arrival in the Spanish capital.

Another primary concern of the duo is the sheer diversity of the Brazilian audience who attend their performances: Whereas earlier waves of Brazilian immigrants to Madrid comprised largely of urban, middle class subjects looking to broaden cultural and educational horizons, the turn of the century saw a much broader sweep of arrivals from central southern Brazilian states such as Mato Grosso do Sul, Goiás, interior São Paulo, Minas Gerais and Paraná, many of whom display regionally, socio-economically and ethnically eclectic tastes and who have also established businesses which host Brazilian musical events throughout the Spanish capital. This presents a predicament for groups such as *Fabio Goiano e Fernando* who must cater to this diversity in order to attract a sufficiently broad audience. To illustrate these points further I here detail the proceedings of two of *Fabio*’s concerts on a Friday night in central Madrid.

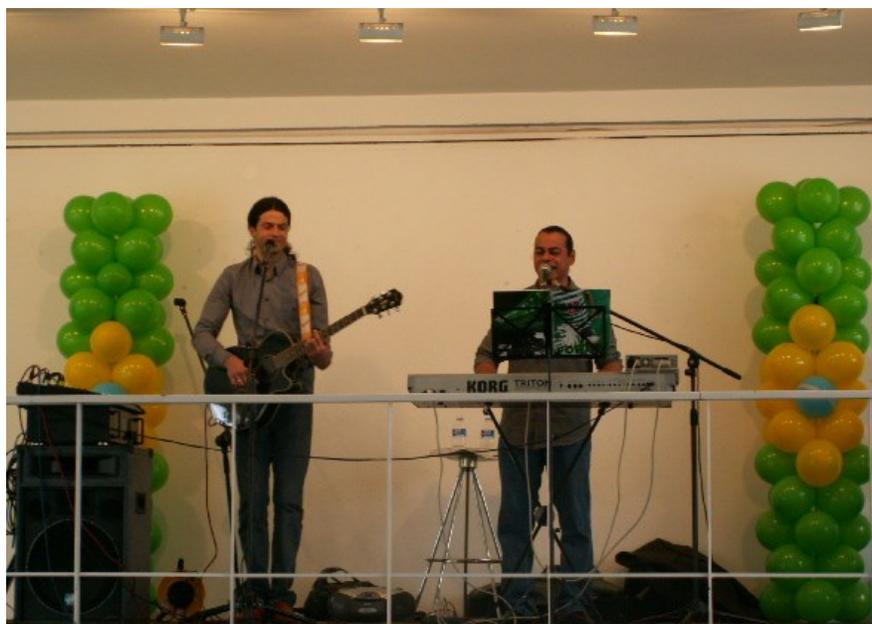


Figure 1. A *música sertaneja* duo performs at *Casa Do Brasil*’s Easter Fare.  
Photo taken by the author.

The evening starts at the local evangelical-owned radio station, *Mais Brasil FM*, where DJ Hugo is nearing the end of one of his guests’ live music performances. Hugo says that he is headed out to *El Rodeo* bar to put up some posters for one of their upcoming carnival events, one of many which they run throughout the year. The *pagode* group who have been performing are leaving to play a gig with a prominent *sertaneja* performer and I accompany Hugo to see the *sertaneja* duo from the central western Brazilian state, Goiás, *Fabio Goiano e Fernando*, which Hugo has been advertising on the show.

The small bar, located in a working-class residential neighbourhood just by the ring-road which marks central from peripheral Madrid, is buzzing with the commotion of people on their way home from work. The lassoing cowboy image is lit up outside and the TV is blaring out a Brazilian football league game interspersed with adverts for an evangelical Church. Hugo, flustered, barges through the group of men in overalls to speak with the owner about the posters. He is obviously a well-known character in the neighbourhood as people are pursuing him to discuss his choices concerning music. One man complains that the music at the *Mais Brasil* events is not representative of carnival and that in place of the *axés*, sambas, and Paraguayan music, they should be playing some traditional *marchinhas* (a style often practised during carnival in Rio de Janeiro). Hugo later laughs off the suggestion criticising such contentions from people who, in his words, ‘don’t want to mix’ on the grounds that here in Madrid ‘we play a bit of everything: *carioca funk* [a style derived from Miami Bass and freestyle, popular among Brazil’s lower classes], *pagode* from São Paulo, *sertaneja* from the interior, and *axé* and samba from the north east’.

Hugo leaves me helping Fabio and his new Keyboard companion, Fernando (Fabio’s brother and previous singing partner, had been detained with no papers trying to re-enter Spain) set up the sound system under the Brazilian flag in the corner. They fight for space among the empty bottles and the sound check is made difficult by the escalating noise of the clientele. Banter among the poker players, the holler of a practicing *sertaneja* player in the back room and the jokes shared by men at the bar, are making for a rowdy atmosphere. Fabio explains how the sounds emanating from *El Rodeo* are ‘really modern’ and connect deeply with issues facing all Brazilians in Madrid which, in his words, revolve around dancing, drinking and relationships. It’s MPB, he continues, that suffers from conservatism and an elitism which does not connect with ‘the masses’ and whose fans are ‘too demanding’. The ensuing set certainly seems eclectic. Although Fabio lamented that we lacked enough time for me to translate some Garth Brooks for the event, they managed some Simon and Garfunkel in my honour and followed with some of more danceable *música sertaneja* hits and *farró plástico* [a *farró* which makes greater use of keyboards], alongside a few *sertaneja romântica* [romantic *sertaneja*] numbers.

The latter styles, which incorporate songs such as *Saudade da minha terra* [Nostalgia for my land] or *O dia em que eu sai de casa* [The Day I Left Home] cater to the venue’s older clientele who raise drinks and sway to the rhythm in response to Fabio’s tuneful exclamation: ‘*ai que saudade*’ [such longing]. Victor, a man from Rio Grande do Sul, is trying to convince the duo to demonstrate some more of the *vanerão* [Gaúcho pop music] which they had earlier performed but, Fabio has instead opted to follow the U2 hit ‘With or Without You’ with some contemporary *música sertaneja* and *farró* and a number of regulars from other Brazilian small businesses in the area enter to take up partners and dance.

Even though a majority of the audience is from the south and south east of Brazil the performance of north eastern styles does not bother Fabio who proclaims *farró* to be similar to *sertaneja*: A music for the masses and for ‘youths’ which speaks the language of the masses –women, *cachaça* [a sugar cane spirit] and night life. Some friends and family have moved to the front to try their dance moves in partners and I approach the bar to purchase one of the duo’s self-recorded CDs which are being sold behind the counter. A group of men from the central-western state, Rondônia, who I had previously overheard discussing the news that the *música sertaneja* performer Alceu Renato has been detained by immigration authorities attempting to return to Spain after visiting his son in Brazil –a significant loss for many such punters who regularly attended his shows and hired him for private parties and baptisms– take me up on the issue of musical eclecticism in Madrid: ‘We listen to a massive range of music. This is the central southern way, we’ve always migrated, always mixed’, one of them exclaims. ‘The problem with other Brazilian musicians here is that they are too static, too conservative’, he continues. The dance floor is filling up to the duo’s interpretation of the contemporary

*forró* group *Aviões do Forró's* erotically charged song, *Chupa que é de uva* [Suck, it's like Grape]. 'I just want to go back to the Brazilian interior and purchase a ranch', the man explains.

<p>O dia em que eu sai de casa by Joel and Randal Marques</p> <p>No dia em que saí de casa Minha mãe me disse Filho vem cá Passou a mão em meus cabelos Olhou em meus olhos começou falar Por onde você for eu sigo Com meu pensamento Sempre onde estiver Em minhas orações Eu vou pedir a Deus Que ilumine os passos seus A minha mãe naquele dia Me falou do mundo como ele é Parece que ela conhecia Cada pedra que eu iria por o pé E sempre ao lado do meu pai Da pequena cidade ela jamais saiu Ela me disse assim: Meu filho vá com Deus Que este mundo inteiro é seu</p>	<p>The day I left home My mother told me Son, come here Running her hands through my hair She looked in my eyes and told me Wherever you go I always follow With my thoughts Wherever I am In my prayers I'll ask God To shed light on your journey That day my mother Told me what the world is like As if she knew Every step I would take And always next to my father She never left the town She told me like this: Son, may God accompany you The whole world is yours</p>
<p>Chupa que é de uva by Aviões do Forró</p> <p>Vem meu cajuzinho! Te dou muito carinho. Me dá seu coração! Me dá seu coração! Vem meu moranguinho! Te pego de jeitinho. Te encho de tesão! Te encho de tesão!</p> <p>Me deixa maluca! Tira o mel da fruta. Me mata de amor! Me mata de amor! Me pega no colo; Me olha nos olhos; Me beija que é bom! Me beija que é bom!</p> <p>Na sua boca eu viro fruta. Chupa que é de uva!</p>	<p>Come my little cashew I'll give you lots of tenderness Give me your heart Give me your heart Come my little strawberry I'll take you in my own style I'll fill you with desire I'll fill you with desire</p> <p>It drives me mad You pull the honey from the fruit I'm dying of love I'm dying of love Cuddle me Look into my eyes It's so nice when you kiss me It's so nice when you kiss me</p> <p>In your mouth I turn to fruit Suck, it's like grape</p>

Chupa! Chupa! Chupa que é de uva! Na sua boca eu viro fruta.	Suck, suck Suck, it's like grape In your mouth I turn to fruit
--	--

Many audience members are getting ready to go to the *Discoteca Texas*, the Paraguayan-owned nightclub over the road where another *sertaneja* group –*Renner e Richie*– are playing a set featuring the genre's more romantic hits. Fabio and his keyboardist, however, invite me to accompany them to the *Kabokla* bar –a venue associated with Madrid's MPB scene which sees some of the Brazilian community's media figures and professional musicians come through its doors\_ in the city centre. We pack up the keyboard and drive into the centre where the bar is in full swing accommodating a much more international audience. The audience at *El Rodeo*, consisting of a couple of Spaniards, a Paraguayan, a German and the remainder Brazilian, becomes inverted at *Kabokla*. Here a majority is Spanish, a handful is north European and North American and there is a handful of Brazilians –mainly local artists, musicians, and professional dancers. The music also takes a turn to focus on *fornó pé da serra* [a more traditional *fornó* which dwells more on nostalgic lyrics evocative of rurality] alongside MPB, reggae and rock.

The night provides music for the *Kabokla fornó* dance teacher's students to practice their moves but ends with Jorge Benjor's *Mas que nada*, during which another Brazilian Dance teacher parts the crowd to perform the according style. Katia, the owner of *Kabokla* complains to me about how this song is over-played in Madrid, but assures me that it is better than suffering the sounds of *música sertaneja* which, she carefully points out to Fabio, is not acceptable in her bar. Fabio is well aware of this dynamic and has taken pains to adapt his set to accommodate *bossa nova*, samba, reggae, and *fornó pé de serra* which are more acceptable to such a public. Fabio suggests that I accompany him to his next concert of the evening at the *Oba Oba* bar to hear some of the more danceable *sertaneja* renditions from the charismatic José Ferretti but I decline as I have another appointment with *pagode* and *música sertaneja* performers at another centrally located venue.

Fabio first entered Europe in 2003 to search for better career opportunities. Arriving in Lisbon, where cousins of his had previously settled, he later moved on to Madrid to secure work in the construction industry and, realising that a substantial market for *música sertaneja* existed among compatriots, resumed the guitar skills which he had previously learnt from his father in his home city of Goiânia. Finding a partner to accompany him with voice and keyboards, Fabio found enough outlets for his music in Madrid to keep him occupied six nights of the week. He began to appear regularly on *Radio Mais Brasil FM* and other internet and radio transmissions and also secured slots supporting international *música sertaneja* stars such as *Rick e Renner* on their tour dates in Madrid, enabling him to leave his job in construction. Many of Fabio's performing partners were subsequently detained when trying to re-enter Spain without the required documentation but his success continued partly due to his willingness to service a range of audiences from private parties, where he could perform accompanied or solo, to nightclub slots where he could perform to more heterogeneous audiences with tastes that ranged from *pagode* to *axé music* or MPB. After returning to Brazil to visit his son, Fabio was himself detained for being without documentation on re-entry to Spain and sent back to Brazil where he has remained.

Fabio displayed tremendous pride in his status as Madrid's *música sertaneja* performer *par excellence*. His 'easy-going' approach was not only displayed in his informal approach (he often performs at short notice dressed simply in a t-shirt, jeans and

cowboy boots), but also in his taste for ‘humble’ songs about drinking, romantic travails and the family. Saddened by the divides that exist between members of the Brazilian community in Madrid and the predicaments faced by undocumented migrants, he finds solace in playing the well-known *sertaneja* hits that remind his audiences of home and make people dance. Due to the instability of the legal status of many of his compatriots he performs with a number of different partners and the progress of such collaborations is often keenly followed by fans who learn of the fissures or friendships that develop among performers through social networks.

Asked about his approach to the variety of venues available to *sertaneja* performers in Madrid, Fabio elaborated on the genre’s reception in the Spanish capital:

Fabio: Earlier on I didn’t play in that many bars. It’s not that I didn’t exist, I already existed but the music has more force than before. When I arrived here to speak to people who sang *sertaneja*, people laughed at me, they paid me little attention and, now look, here we are telling our own story in our own way. I’ve always conquered people in my own way; Why can’t I conquer them here in Spain as well? And always singing in the small bars, people always liked that. And when one thought the opposite, word of mouth would allow the *sertanejo* to conquer but in a very humble and simple way, you know? Always with.... how can I say, always relaxed.

Gabril: Can you tell me more about the ‘*sertaneja* way’?

Fabio: The way of speaking eye to eye. Like, how can I say? You may be in a bar and someone says, ‘hey, pick up the guitar, let’s have a *cachaça*, a *caipirinha*’? This is the most humble way of living life, you know? It was with this way that people have taken to me. For me to be able to represent my musical rhythm here in Spain is an enormous pleasure. There are many songs that speak of mothers who have died, who are dearly missed. One may remember the mother, the son, who maybe is in Brazil, you know? There’s a song that I do, *O dia em que eu sai de casa*, that is about immigrants from Brazil; in it when the people are leaving home, the mother says to her son; ‘go and look for your life/I will always be with you’. When I sing this people cry, you know, because they remember their mothers a lot. This is one of the ones that, when I sing it, people go crazy.

While Fabio concentrates on playing more romantic *sertaneja* for older crowds and some of the genre’s more danceable numbers for ‘the youth’ in Madrid’s peripheral Brazilian bars, his repertoire has to be much more dynamic in larger, central venues where he comes into regular contact with the ‘more conservative’ performers of MPB and samba and also performers of *axé* and *pagode* –musics that are not to his taste. To cater to such audiences he relies on the adaptability of fellow musicians who often have a range of styles programmed into keyboards and can switch from *pagode* to *sertaneja* to Latin classics at the click of a button: Fabio, for example, had to work in tandem with the keyboardist from *Swingue Novo* in order to perfect the accordion effect necessary to accommodate the *sertaneja* style. Another affective strategy when approaching such audiences is to play the *bailão* (big party) style which allows for crossover between such styles through its use of accelerated and syncopated rhythms and is highly conducive to dancing. When asked about his approach to the eclectic platforms provided by the *Oba Oba* bar, responded with the following:

I sing everything there: *Oba Oba* is a place where many Spaniards... You’ve got that mix of audiences: As many Spaniards as Brazilians who have been here a long time. Young Brazilians. And one has to sing a bit of everything to agree with everyone. It’s very complicated to sing the whole night. Sometimes you can play MPB and people don’t like it. Sometimes you can play *sertaneja* and people say ‘ah no, I don’t like *sertaneja*, I like MPB or something more relaxed. It’s complicated speaking to the people there but we do it with a lot of *gusto* with tenderness.

## Conclusion

The historical development of popular Brazilian music has established a set of enduring stereotypes on the international scene. With the increased diversification of Brazilian emigrants from the 1990s onwards, however, such stereotypes have been vigorously challenged by previously under-represented sectors of Brazilian society who have been able to make claims on national and international markets through new forms of creativity and the establishment of more effective commercial networks. As Spain has witnessed increasing flows of non-EU migrants pass its borders, regionally, racially and socio-economically diverse Brazilian migrants have employed existing stereotypes as a platform from which to launch a multitude of identities in attempts to avoid 'invisibility'.

Unprecedented access to new forms of cultural representation under the banner of multiculturalism has opened up a more strategic position for interest groups previously marginalised by Brazil's nationally inclusive yet economically and culturally unequal development. As George Yúdice notes in his study of contemporary civil movements in Brazil, struggles for inclusion in national culture have now shifted from discourses of what was traditionally deemed properly political to a culturally mediated politics of interpretability, agency and representability, employing culture as a resource for previously subordinate groups to tactically intervene in opinion formation and decision making (YUDICE, 2003, p. 164). Performers of the *música sertaneja* genre in Madrid adopt the strategy of 'playing a bit of everything' in order to attract a sufficiently broad audience of Spaniards and Brazilians. While the decline of dominant national stereotypes in Brazil has coincided with a fortification of the boundaries of the diverse identities present in the country, music-making among the Brazilian community in Madrid brings such stereotypes to the fore employing them as strategic launch pads from which such identities may be articulated.

## References cited

ALMEIDA Maria Geralda. "Novas territorialidades ou múltiplas territorialidades? Trabalhador migrante brasileiro em Barcelona". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 12, n. 270(131), 2008. Available at <<http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/116501/147370>>, last accessed: 30 Jan 2014.

DENT, Alexander Sebastian. *River of Tears: Country Music, Memory and Modernity in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2009.

DEPARTMENT OF EMPLOYMENT, WOMEN AND IMMIGRATION, *foreign Population Report*, June 2010. Available at <[http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=PortalInmigrante%2FPPage%2FINMI\\_pintarContenidoFinal&language=es&cid=1142340982052](http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=PortalInmigrante%2FPPage%2FINMI_pintarContenidoFinal&language=es&cid=1142340982052)>, last accessed: 20 Aug 2013.

DUARTE, Fernanda. "Living in 'the Betweens': Diaspora Consciousness Formation and Identity among Brazilians in Australia". *Journal of Intercultural Studies*, vol. 26, n. 4, p. 315-335, 2005.

DURHAM, Eunice. *A Caminho da Cidade*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1978.

FERNANDES, Duval; NUNAN, Carolina. "O Imigrante brasileiro na Espanha: Perfil e situação de vida em Madri". In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, XVI, 2008 Caxambu, MG. Available at <[http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2008/docsPDF/ABEP2008\\_1160.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2008/docsPDF/ABEP2008_1160.pdf)>, last accessed 20 Aug 2013.

FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael. “Debatable Tastes! Rethining Hierarchical Distinctions in Brazilian Music”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, n. 3, p. 347-358, 2003.

FUARROS, Iñigo Sanchez. “Sounding Out the Cuban Diaspora in Barcelona”. In: HOLT, Fabian; WERGIN, Carsten (eds.). *Musical Performance and the Changing City: Post-industrial Contexts in Europe and the United States*. New York: Routledge, 2013, p. 77-101.

GLICK-SCHILLER, Nina; ÇA\_LAR, Ay\_e; GULDBRANDSEN, Thaddeus. “Beyond the Ethnic Lens: Locality, Globality and Born-again Incorporation”. *American Ethnologist*, vol. 33, n. 4, p. 612-633, 2006.

LEME, Mônica. 2003. *Que Tchan é Esse: Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LOSHITSKY, Yosefa. “Fortress Europe: Introduction”. *Third Text: Critical Perspectives on Art and Culture*, vol. 20, n. 6, p. 629-634, 2006.

MACHADO, Igor José de Renó. “Afetividade e Poder entre os Imigrantes Brasileiros no Porto”. *Cadernos Pagu*, n. 23, p. 257-278, 2004. Available at: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000200009&script=sci_arttext), last accessed: 20 Aug 2013

MARGOLIS, Maxine. 1994. *Little Brazil: An Ethnography of Brazilian Immigrants in New York City*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

MENEZES BASTOS, Rafael de José. “Chiquinha Gonzaga or the Epics of Female Musicians in Brazil”. In: HAUTAMAKI, Tarja; Järviuoma, Helmi (eds.). *Music on Show: Issues of Performance*. Tampere: Department of Folk Tradition, 1998, p. 205-208.

\_\_\_\_\_. “As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/ África (primeira parte)”. *Antropologia em primeira mão*, n. 96, p. 1-27, 2007. Available at <[www.cfh.ufsc.br/~antropos/artigo%2096%20rafael.pdf](http://www.cfh.ufsc.br/~antropos/artigo%2096%20rafael.pdf)>, last accessed: 20 Aug 2013.

MERINO, Asunción. “Politics of Identity and Identity of Policies in Europe: The Case of Peruvian Immigrants in Spain”. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 11, n. 2, p. 241-264, 2004.

MOEHN, Frederick. “Music, Mixing and Modernity in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology Forum*, vol. 17, n. 2, p. 165-202, 2008.

\_\_\_\_\_. “A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drumkit, and Other Matters of (Politically) Correct Music Making”. *Ethnomusicology*, vol. 53, n. 2, p. 277-307, 2009.

NATIONAL INSTITUTE OF STATISTICS, *Promo Madrid Report ‘Brasileños en Madrid’*, 2007. Available at <[http://www.promomadrid.com/guias\\_utiles/guias/fichas2009/BRASIL.pdf](http://www.promomadrid.com/guias_utiles/guias/fichas2009/BRASIL.pdf)>, last accessed: 22 Feb 2011.

PADILLA, Beatriz. “Redes sociales de los brasileiros recién llegados a Portugal: ¿solidariedad étnica o empatía étnica?” *Socius Working Papers*, n. 2. Instituto Superior de Economia e Gestão, Lisboa, 2005. Available at <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6505/1/ALT\\_14\\_04.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6505/1/ALT_14_04.pdf)>, last accessed: 20 Aug 2013.

PRADA, Migue Angel de. “Inmigración extranjera en la Comunidad de Madrid: Consolidación del hecho social migratorio y emergencia de un modelo de gestión de la diversidad”. *Política y Sociedad*, vol. 45, n. 1, p. 119-145, 2008.

PROUT, Ryan. "Integrated Systems of External Vigilance: Fortress Europe in Recent Spanish Film". *Third Text: Critical Perspectives on Art and Culture*, vol. 20, n. 6, p. 723-732, 2006.

REILY, Suzel Ana. "Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre". *Popular Music*, vol. 11, n. 3, p. 337-358, 1992.

RIPOLL, Erika. "O Brasil e a Espanha na dinâmica das migrações internacionais: um breve panorama da situação dos emigrantes brasileiros na Espanha". *Revista Brasileira de Estudos de População*, vol. 25, n. 1, p. 151-165, 2008.

TÉCHIO, Kachia. "Imigrantes brasileiros não documentados: Uma análise comparativa entre Lisboa e Madri". *Socius Working Papers*, n. 1, p. 1-32, 2006. Available at <<http://pascal.iseg.utl.pt/~socius/publicacoes/wp/wp200601.pdf>>, last accessed: 20 Aug 2013

TEIXEIRA, Rafael Tassi. "Éramos bossa nova hoje somos 'sin papeles': Transnacionalismo, pertencimento e identidade nas representações dos migrantes latino-americanos e brasileiros na Espanha". *Cadernos de campo: Revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*, vol. 16, n. 16, p. 45-54, 2007.

TORRESAN, Angela. "Strange Bedfellows: Brazilian Immigrants Negotiating Friendship in Lisbon". *Ethnos*, vol. 76, n. 2, p. 233-253, 2011.

TROTТА, Felipe. "Música popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo". *Revista CONTRACAMPO, Niterói*, n. 20, p. 132-146, 2009.

TROTТА, Felipe; MONTEIRO, Márcio. "O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós*, vol. 11, n. 2, p. 1-15, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá. "Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular". *Debates*, vol. 1, n. 1, p. 80-101, 1997.

\_\_\_\_\_. "Novos ritmos e nomes: Marisa Monte, Carlinhos Brown, Mangubeat, Rap". In: ALBÍN, Ricardo Cravo (ed.). *MPB: A história de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997b, p. 120-129.

\_\_\_\_\_. "Música Sertaneja e Globalização". In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música Popular en América Latina*. Santiago, Chile: Fondart/IASPM, 1999, p.47-60.

VERTOVEC, Steven. "Super-diversity and its Implications". *Ethnic and Racial Studies*, vol. 30, n. 6, p. 1024-1054, 2007.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. "Tecnobrega, Forró, Lambadão: The Parallel Music of Brazil". In: DUNN, Christopher; AVELAR, Idelber (eds.). *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham: Duke University Press, 2011, p. 240-249.

YÚDICE, George. "The Funkification of Rio". In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (eds.). *Microphone Fiends: Youth Music, Youth Culture*. New York: Routledge, 1994, p. 193-218.

\_\_\_\_\_. "Afro Reggae: Parlaying Culture into Social Justice". *Social Text*, vol. 69, n. 19: 4, p. 53-65, 2001.

ZAPATA-BARRERO, Ricard. "Dynamics of Diversity in Spain: Old Questions, New Challenges". In: VERTOVEC, Steven; WESENDORF, Susanne (eds.). *The Multiculturalism Backlash: European Discourses, Policies and Practices*. London: Routledge, 2010, p. 170-189.

## Discography

AVIÕES DO FORRÓ. Chupa que é de uva. *Ao Vivo Em Salvador*. Som Livre Brasil, 2000. CD.

BELMONTE E AMARAI. Saudade da minha terra. *Luar Do Sertão*. Sony/BMG Brazil, 2006. CD.

BEN JOR, Jorge. Mas que nada. *The Definitive Collection*. Wrasse, 2008. CD.

JOEL E RANDAL MARQUES. O dia em que eu sai de casa. *Um Encontro de Sucessos*. Atação Fonográfica. 2005. CD.

U2. With or Without You. *The Joshua Tree*. Island, 1987. CD.

## **Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana**

Marcus Wolff

### **Resumo**

O presente trabalho aborda a questão do nacionalismo no contexto indiano, estabelecendo alguns paralelos com o caso do nacionalismo modernista brasileiro e discutindo o papel do chamado “capitalismo de imprensa” (ANDERSON 1989) na construção das comunidades imaginadas. Argumenta-se, com base na tese de Chatterjee (2000), que o processo de constituição de representações da nação indiana não seguiu o rumo traçado pela “Civilização”, tal como a historiografia de tendência etnocêntrica procurou demonstrar, mas partiu da constituição de um campo interno de soberania, o campo da cultura, para questionar as formas modelares da modernidade ocidental, antes de enfrentar o poder imperial no campo da política. Neste processo de constituição de uma modernidade indiana analisa-se o papel da elite letrada de Calcutá, especialmente da família Tagore e do autor de *Gitanjali*, o poeta, ensaísta, dramaturgo e compositor R. Tagore, na reelaboração da identidade nacional a partir do contato com figuras à margem do sistema e da pesquisa e apropriação do material cultural nativo. Por fim, a produção literária e musical de R. Tagore é vista na relação com suas fontes e no contexto da redefinição da identidade indiana, que se afasta da racionalidade ocidental e dos modelos ocidentais a partir do momento em que a elite decepcionada com a tutela britânica desenvolve um novo patriotismo, recorrendo a vários “outros”: ao mundo rural, mas também às mulheres extáticas ou aos *pagol* (loucos inebriados), *vaishnavas* e *bauls*, vistos a partir de então como figuras sábias e místicas que contrastavam com a racionalidade inculcada nas elites pelo processo de colonização das mentes.

**Palavras-chave:** Cultura Indiana, Modernismo, Nacionalismo, Tagore, Música Indiana.

## **Rethinking the national at the borders of "Civilization": R. Tagore, the folklore of Bengal and the construction of Indian modernity**

### **Abstract**

This paper focuses the problem of nationalism in the Indian context establishing some parallels with the case of Brazilian modernist nationalism and discussing the role of the so-called “print-capitalism” (ANDERSON 1989) in the constitution of imagined communities. Based on Chatterjee’s thesis (2000), one argues that the process of construction of Indian nation’s representations has not followed the course traced by the “Civilization”, as the historiography of ethnocentric tendencies sought to demonstrate, but started from the construction of an inner field of sovereign, the field of culture to question canonic forms of western modernity before facing the imperial power in the field of politics. In this process of constitution of an Indian modernity one analyses, establishing an intersubjective dialogue with the sources, the role of the learned élite of Calcutta, especially of the Tagore family and of the author of *Gitanjali* – the poet, writer, dramatist and composer Rabindranath Tagore – in reelaborating the national identity by the contact with outsiders and by the research and appropriation of native cultural materials. At last, the literary and musical production of R. Tagore is seen in its relation with his sources and in the context of redefinition of Indian identity, that moved away from western rationality and artistic canons, once the élite deceived with British rule develops a new self image, resorting to

(having recourse to/ making use of) many others: to the inhabitants of the rural Bengal, but also to the extatic women of the towns or the *pagol* (madness, inebriated of feelings) or to the *vaishnavas* and *bauls*, regarded since then as wise and mystical figures that contrasted with the rationality inculcated in the élites by the process of colonization of the minds.

**Keywords:** Indian Culture, Indian Music, Nationalism, Modernism, Tagore.

## **Nacionalismo e Modernidade**

A discussão sobre o nacionalismo no campo das ciências sociais já passou por diferentes fases. Se antes foi considerado como “uma das mais magníficas dádivas da Europa ao resto do mundo”, como lembrou Chatterjee em sua discussão sobre o tema, chegou a ser esquecido em relação às suas origens, o que foi visto como indício de angústia a respeito de “ter sido ou não realmente domado em sua terra natal” (CHATTERJEE, 2000, p. 228).

Os historiadores dessa área que lidaram com o mundo colonial jamais se esqueceram como o nacionalismo chegou às colônias, concordando que fora importado da Europa e tentando esclarecer, sobretudo nos anos 60 e 70, quem havia sido responsável por essa ideia e o que havia acontecido com ela no século XX.

Benedict Anderson (1989) ocupa uma posição de destaque nessa área por ter levantado a questão da origem e difusão do nacionalismo no contexto de uma “história universal”. Tendo demonstrado como as nações na Europa e em outras partes do mundo tinham sido trazidas à vida como comunidades imaginadas, Anderson também descreveu formas institucionais através das quais as nações puderam adquirir uma forma concreta, especialmente as instituições que chamou de “capitalismo de imprensa”.

Mas B. Anderson tratou o fenômeno do nacionalismo como parte de uma “história universal do mundo moderno”, representando assim uma tendência teórica na historiografia que viu na experiência histórica do nacionalismo na Europa Ocidental, nas Américas e na Rússia um conjunto de modelos para as elites nacionalistas da Ásia e África. No caso do nacionalismo brasileiro, que foi sendo elaborado pelas elites intelectuais a partir da crise do liberalismo da República oligárquica, cumpre questionar até que ponto não implicou também um rompimento com a ordem moderna que emanava da “Civilização”, conforme indica a análise das propostas dos modernistas após 1924 (WOLFF, 2012). Assim, ao invés de colocá-lo ao lado das formas modelares elaboradas no “centro”, talvez fosse mais interessante aproximá-lo dos nacionalismos afro-asiáticos, mais contundentes em seu questionamento da modernidade ocidental, tal como indiquei em trabalhos anteriores (WOLFF, 2004; 2012; 1991).

O historiador indiano Partha Chatterjee (2000) contestou o papel subalterno atribuído às elites africanas e asiáticas nesta visão, uma vez que a elas não teria restado senão o papel de serem “perpétuos consumidores da modernidade” (2000, p. 229), já que a Europa e as Américas, sobretudo, teriam atuado como únicos sujeitos da história, elaborando a rota do esclarecimento e da exploração colonial, mas também a resistência anticolonial e mesmo a miséria pós-colonial. Também o papel atribuído aos modernistas brasileiros, sobretudo a Mário de Andrade e aos compositores brasileiros que se empenharam em pesquisar a cultura de tradição oral poderia ser redimensionado a partir dessa ótica, tendo em vista o modo como procuraram dar visibilidade aos elementos afro-

indígenas da nacionalidade, indo além do exotismo da estética primitivista e do nacionalismo do Estado Novo<sup>1</sup>(1), conforme demonstrei em *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira* (WOLFF, 1991).

Chatterjee argumenta que essa tendência na historiografia, com ranços etnocêntricos, desconsidera os dados do nacionalismo anticolonial, cujos resultados “mais poderosos e mais criativos da imaginação nacionalista” (2000, p. 229) estiveram baseados não na imitação de modelos europeus ou americanos, mas numa diferença com relação às formas modulares da sociedade nacional propagada pelo Ocidente moderno. Assim, a experiência do nacionalismo anticolonial não deveria ser reduzida a uma caricatura dela mesma, mas considerada em suas diversas etapas: desde a criação de um campo de soberania, dentro da sociedade colonial, na área da cultura até chegar ao enfrentamento no campo da política do poder imperial, como ocorreu na Índia, onde a independência política foi posterior à construção da moderna cultura nacional; ou numa ordem inversa, como ocorreu no Brasil, onde a independência política foi anterior à afirmação de representações de uma cultura nacional moderna.

### **Os Tagores de Jorasanko e sua “ponte entre mundos”**

A tese de Chatterjee a respeito da construção, no caso indiano, de um campo de soberania relativo às questões que diziam respeito à “cultura nacional”, vista pelos agentes sociais como um território soberano no qual o Estado não deveria intervir, esclarece o papel da elite nativa nesse contexto e as posições tomadas pelos Tagores de Jorasanko<sup>2</sup> (2) ao longo dos séculos XIX e XX.

Esse ramo da família Tagore, ao contrário dos Tagores de Pathuriaghat<sup>3</sup> (3), participou ativamente das duas fases do período de “reforma social” na Índia (de 1820 a 1870), quando reformadores hindus ligados ao movimento conhecido como *Brahmo Somaj*<sup>4</sup>(4) recorreram às autoridades coloniais para promover reformas de instituições e costumes tradicionais em prol de sua modernização. Todavia, com a organização dos “Hindu Melas” (feiras de artesanato e arte hindus), que a família Tagore patrocinou ativamente, iniciaram uma outra etapa desse processo, em que, “embora a necessidade de

---

<sup>1</sup> Ainda que o tema central deste artigo não seja o modernismo brasileiro em sua fase nacionalista, cumpre sugerir que a discussão sobre o enraizamento da cultura brasileira pelos modernistas (que contribuiu para o início das pesquisas dos folcloristas no Brasil) pode ser vista num contexto mais amplo de um debate que ia muito além das fronteiras nacionais, como já foi demonstrado por Elizabeth Travassos (1997) e Wolff (2004).

<sup>2</sup> “Jorasanko” é o nome da mansão da família de Rabindranath Tagore (1861-1941), atual “Rabindra Bharati University”, termo em bengali que significa ponte entre mundos, já que essa família realmente buscava realizar uma ponte entre os dois lados de uma cidade partida, o lado europeu e o dos nativos, situando-se numa área limítrofe entre os dois lados da cidade.

<sup>3</sup> A parte da família Tagore que residia do outro lado da cidade, em Pathuriaghat, manteve-se ligada à Coroa Britânica e a seus agentes, ao contrário dos Tagores da mansão de Jorasanko, cujo nome significa “ponte entre mundos”, o que sugere uma postura dialógica com o mundo do colonizador, o que realizado sob a liderança do “Maharishi” Debendranath Tagore, pai do poeta que se destacou como promotor das feiras de cultura e artesanato no final do século XIX (DUTTA; ROBINSON, 2000).

<sup>4</sup> Movimento de reforma religiosa dentro do hinduísmo, fundado por Ram Mohun Roy, que fundiu os ideais iluministas europeus e cristãos com uma certa tradição hindu monoteísta baseada no culto ao deus Brahma, que passou a ser visto pelos membros da seita (*brahmos*) como criador e mantenedor do universo.

mudança não fosse contestada, havia também uma intensa resistência a permitir que o Estado colonial interviesse nas questões que diziam respeito à “cultura nacional” (CHATTERJEE, 2000, p. 230). A elite nativa passa a exigir, então, que o Estado colonial fosse mantido fora do domínio da cultura, embora aceitasse que esse campo deveria passar por diversas mudanças. É justamente nesse campo cultural que a elite bengali enfrentará o desafio de criar uma cultura nacional “moderna” que não fosse mera imitação dos modelos ocidentais. Para Chatterjee, é nesse ponto do processo histórico que a nação como comunidade imaginada começa a nascer, no sentido em que começou a se tornar uma sociedade civil alfabetizada e moldada por técnicas de produção em massa do “capitalismo de imprensa” que padronizou as normas e aumentou “a densidade das relações sociais dentro de línguas vernáculas específicas” (BALAKRISHNAN, 2000, p.216), distinguindo-se de outras formações sociais.

No decorrer de sua jornada, o nacionalismo transforma diversas subáreas do campo cultural, sendo a primeira delas a da língua e da literatura. Como B. Anderson sugeriu (1989), o “capitalismo de imprensa”<sup>5</sup> (5) (por vezes traduzido para o português como “capitalismo editorial”) proporcionou um novo espaço para o desenvolvimento da moderna língua “nacional”. Segundo Chatterjee, em Bengala “foi por iniciativa da Companhia das Índias Orientais e dos missionários europeus que se produziram os primeiros livros impressos em bengali, no fim do século XVIII, e as primeiras composições narrativas em prosa foram encomendadas no início do séc. XIX” (CHATTERJEE, 2000, p.231). Mas simultaneamente o inglês impôs-se completamente sobre a burocracia estatal, despontando também como o mais importante veículo de influencia intelectual sobre a nova elite nativa.

Foi somente na segunda metade do séc. XIX que a elite bilíngue de Bengala<sup>6</sup> (6) “considerou que era um projeto cultural dotar sua língua materna dos instrumentos necessários para lhe permitir tornar-se uma língua adequada à cultura ‘moderna’” (CHATTERJEE, 2000, p.231), criando uma rede institucional de empresas gráficas, editoras, jornais, revistas e sociedades literárias fora da ação do Estado e dos missionários. Assim a nova língua bengali, moderna e padronizada, ganhou forma possibilitando que a *bhadralok* (elite urbana) pudesse pensar em seu próprio idioma constituindo um campo interno no qual forjou sua identidade cultural, espaço em que o colonizador foi mantido à distância.

A partir do 2º quartel do séc. XIX, poetas e escritores bengalis, paradoxalmente sob influência do romantismo europeu, começaram a construir esse campo interno de soberania. Para isso, iniciaram a pesquisa sobre o material popular – lendas, tradições, histórias, rimas, cantigas etc. – que passaram a utilizar em suas criações artísticas, inclusive musicais. Assumiram, dessa forma, uma postura de oposição àquela dos

---

<sup>5</sup> Através da expressão “print-capitalism” (capitalismo de imprensa), Benedict Anderson (1989) procurou explicar uma modalidade do sistema capitalista responsável pelo agrupamento de diversas línguas vernáculas correlatas através da criação de línguas impressas, mecanicamente produzidas que foram disseminadas pelo mercado.

<sup>6</sup> Conforme indicam os estudos de Charles Capwell (1986), a elite da etnia bengali teve uma preponderância nesse processo, uma vez que a capital da Índia Britânica, Calcutá, situava-se na província de Bengala, que então abarcava o atual estado indiano de West Bengal e o país vizinho, Bangladesh (que literalmente significa terra dos bengalis).

orientalistas europeus que haviam idealizado um “passado glorioso” da Índia Antiga anterior ao séc. XI, a partir do qual a cultura clássica teria entrado em decadência, mostrando que a Índia moderna era tão rica e diversa quanto aquela do passado.

Gostaria de lembrar que a premissa do declínio cultural da Índia clássica e da literatura sânscrita havia sido forjada por pesquisadores europeus que estabeleciam uma diferenciação entre a Índia Antiga, isolada como acervo de uma condição cultural “pura”, e a nação moderna. Consequentemente, construíram um passado idealizado e longínquo e foram incapazes de perceber que a chamada “cultura clássica”, seus conceitos estéticos e musicais e seus termos técnicos específicos oriundos do teatro sânscrito, tinham sido transmitidos pelas gerações, alcançando os tempos modernos, depois de passarem por um complexo processo de mudanças e ampliações.

Ainda que a questão do orientalismo ultrapasse o âmbito desse trabalho, é preciso mencioná-la aqui para que se compreenda melhor a ruptura operada pelos escritores e artistas que participaram da Renascença Indiana<sup>7</sup> (7), no começo do século XX, com relação à visão decadentista que os orientalistas tinham construído sobre o passado imediato da cultura indiana e sobre as línguas vernáculas/regionais, que para eles eram a expressão de uma cultura decadente.

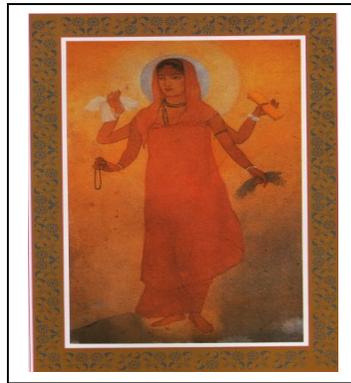


Figura 01 – *Bharat Mata*/ Mãe Índia, por Abanindranath Tagore<sup>8</sup> (8), pintor que participou da Renascença Indiana

<sup>7</sup> Esse movimento cultural, do qual participaram diversos escritores, artistas plásticos e músicos, descobriu que a rejeição ao passado não deveria ser indiscriminada, já que segundo um de seus membros, Aravinda Ghose (mais conhecido como Sri Aurobindo), “a Índia só pode sobrevir confrontando esse mundo novo, agressivo e poderoso com as criações de seu próprio espírito, produzidas no molde de seus próprios ideais espirituais” (GHOSE, 1971: 386). Realizando um duplo movimento, o de dar expressão às realidades da vida moderna, modernizando aspectos diversos da cultura indiana e o de buscar as bases da identidade nacional, a Renascença indiana cria representações da identidade indiana que se afastavam dos modelos impostos pelo governo colonial a partir do processo de anglicanização.

<sup>8</sup> Abanindranath Tagore (1871-1951) é considerado o fundador da Escola de Bengala, que reuniu vários artistas plásticos da província de Bengala interessados numa síntese entre modernidade e tradição, tendo participado também da Renascença Indiana no começo do século XX. Seu avô Girindranath era irmão do *Maharishi* Debendranath Thakur, pai do poeta e compositor Rabindranath Tagore.

Para que se compreenda a reviravolta ocorrida a partir do final do século XIX é importante destacar que a elite urbana inicialmente havia sofrido um processo de anglicanização, de acordo com a análise de Capwell (1986) da política educacional e cultural do período sob domínio britânico. Tal processo fez com que membros dessa elite passassem a se identificar completamente com a modernidade trazida pelo colonizador, a ponto de demonstrar atitudes hostis ou de desdém para com os “outros” (os que não tinham acesso à cultura europeia). Neste sentido, pode-se compreender as atitudes do chamado “príncipe” Dwarkanath Tagore (1794-1846), avô do poeta e compositor Rabindranath Tagore, que se via como um espelho do europeu, percebendo os membros das camadas sociais não ocidentalizadas como “outros” incompreensíveis e/ou desprezíveis, conforme apontam os biógrafos de R. Tagore, K. Dutta e A. Robinson (2000).

Assim, se a elite anglicanizada, no começo do séc. XIX, identificava-se com o europeu e sua cultura, à medida que moderniza e valoriza sua própria língua, as literaturas vernáculas e as expressões culturais do folclore rompe com os pressupostos orientalistas (e com sua ideia de decadência cultural) e cria uma identidade própria. Essa mudança das atitudes para com o resto da sociedade bengali começa a se delinear no final do séc. XIX, estando associada ao crescimento da consciência nacional e ao desencantamento diante das truculências do poder colonial, num duplo processo que Rabindranath Tagore, autor e tradutor de sua própria coleção de poesias intitulada *Gitanjali (Ofrenda Lírica)*, soube expressar como nenhum outro membro dessa elite intelectual.

### **O movimento dos folcloristas indianos e a contribuição de R. Tagore**

Antes de analisar o caso do autor de *Gitanjali*, gostaria de mencionar outros escritores que, ainda no séc. XIX, paradoxalmente sob a influência do próprio romantismo europeu, contribuíram para desmontar a visão de que a cultura indiana era decadente, valorizando a cultura regional bengali, não apenas em suas expressões eruditas como também nas populares.

Dentre os pioneiros da literatura patriótica pode-se destacar Bankim Chandra Chatterjee (1838-94), que escreveu vários romances baseados em materiais extraídos de fontes históricas e míticas, enfatizando o heroísmo de personagens históricos dedicados à causa da liberdade, e Michael Datta (1824-73), famoso poeta épico de Bengala influenciado pela literatura europeia que recontou os épicos hindus, incorporando elementos da narrativa homérica. Outro escritor nacionalista, Hemchandra Bandhopadhaya (1838-1903), deu voz ao espírito patriótico que depois se afirmou nos “Hindu Melas” organizados pelos Tagores, e nos movimentos políticos através de seu épico “Birbahu Kavya” (1864). O nacionalismo hindu afirmou-se claramente na trilogia escrita por Nabinchandra Sen (1847-1909), baseada no Mahabharata, em que o autor explora o tema da união dos arianos e não-arianos no passado.

Cumprе salientar que ao tentar dar voz aos sentimentos patrióticos que emergiam, esses escritores usaram materiais folclóricos – a maioria de contos, mitos e lendas – e recriaram uma Índia romântica e idílica. Não fizeram trabalho de campo, ou seja, não chegaram a coletar ou preservar material autenticamente popular, tendo frequentemente

utilizado lendas e narrativas míticas hindus (tais como o *Mahabharata* e os *Puranas*) para expressar sentimentos de uma comunidade (hindu) que sofria o impacto do contato com a cultura ocidental e com o romantismo europeu.

Segundo Abu S. Haque (1981), o primeiro escritor a perceber que o folclore era um fator vital na cultura nacional e que a coleta e o estudo do folclore poderiam contribuir bastante para o que perceberam como sendo uma revitalização da herança cultural da Índia foi R. Tagore (doravante RT). Neste sentido, RT teria dado um passo além na direção do conhecimento da cultura do país, superando assim a geração dos escritores nacionalistas românticos que vieram antes dele.

A publicação em Calcutá e Londres, simultaneamente em 1883, de contos populares de Bengala coletados por Lal Behari Day, parece indicar que a elite de Bengala não se contentava com a visão construída pelos orientalistas europeus. Com as pesquisas sobre a cultura popular, verifica-se, de um modo geral, um certo interesse pelo “outro” e depois, uma tentativa de redefinição da identidade dessa elite, que já não se espelhava no colonizador, ou nos valores da cultura europeia.

Paralelamente pode-se ver a mudança dentro da linhagem dos Tagores de Jorasanko, como um encadeamento de signos que representam as mudanças de mentalidades e atitudes da elite hindu: o europeizado “príncipe” Dwarkanath é substituído pelo “Maharishi” (grande sábio) Debendranath, que evitava escrever em inglês, promovia exposições da cultura indiana e feiras de artesanato e arte, os *Hindu Melas*, onde são declamados poemas em bengali e realizadas performances de teatro popular (*jatra*) e de música indiana (“clássica” e “folclórica”).

Esse processo de construção de uma nova identidade está, certamente, associado ao crescimento da consciência nacional e mais ainda, de uma consciência regional, pois é a cultura bengali (com suas tradições populares) o que se procura revalorizar no lugar do prestigiado sânscrito dos orientalistas. Neste sentido, a febre de coleta e estudo do folclore que ocorre em Bengala no final do séc. XIX tem assim sua inteligibilidade dada pela redefinição, promovida pela *bhadralok* (elite urbana) de Calcutá, das fronteiras entre o Self e o Outro; procurava-se conhecer esse “outro”, o “povo” e sua cultura, uma vez que essa elite até então se espelhava na cultura europeia.

Afastando-se dos europeus, essa elite precisa se “auto-descobrir”, ou melhor dizendo, necessita redefinir sua identidade, marcando sua diferença com relação ao colonizador. Neste sentido, os *Hindu Melas*, promovidos pelos Tagores de Jorasanko, serão assim melhor compreendidos se observarmos que eram grandes exposições da cultura indiana (e sobretudo da cultura popular bengali) para uma elite nativa decepcionada com as truculências do poder colonial e em busca de uma identidade própria, conforme indica o escritor B. Bose ao olhar retrospectivamente para o passado da literatura indiana, sua apropriação da cultura do colonizador contrastada com o poder colonial e seus representantes, em texto escrito em 1945<sup>9</sup> (9), citado pelo historiador E.

---

<sup>9</sup> “English literature is the only British product which has entered into our blood... The western wind blew first in Bengal, and blew its hardest. It was a storm rather than a wind. We were nearly swept off our feet...The word ‘English’ does not invoke in our minds the Clive Street *burra sahib*, nor the royal representative of New Delhi nor even Chamberlain or Churchill: to us it means Shelley and Keats (...). We can hardly imagine that the carrot-coloured, arrogant and phlegmatic Britons who are physically present before our eyes belong to the same race as the angelic Shelley or Keats. Dim, grey, cold and distant, the *sahibs* mean nothing to us; but the poets of English are our own...” (Bose *apud* THOMPSON, 1993, p. 70).

P.Thompson (1993).

Os Tagores de Jorasanko foram, de fato, a mola mestra desse processo de redefinição, já que fazem parte dessa elite, mas não constituíam sua parte conservadora; constituíam o setor que mais necessitava de enraizamento, já que sendo considerados brâmanes pirali<sup>10</sup> (10), não faziam parte do grupo hindu ortodoxo, mas tampouco foram completamente ocidentalizados a ponto de se misturarem às castas subalternas<sup>11</sup> (11), constituindo a parte da elite nativa que propunha reformas religiosas e mudanças sociais gradativas.

Não por acaso, Rabindranath foi o promotor do “enraizamento” da elite na cultura autóctone, tendo sido, segundo Haque (1981), um dos pioneiros nesse movimento de revitalização das heranças culturais da região. Na verdade, seus laços com a cultura popular remontam à sua infância. Já em 1883, aos 22 anos, ele publicara seu primeiro artigo sobre o folclore no jornal literário *Bharati*, editado por seu irmão Dwijendra. Nesse trabalho, Tagore reviu uma coleção de canções folclóricas religiosas de Bengala, louvando a espontaneidade e o imaginário da literatura e música folclóricas. Ele próprio começou a coletar material folclórico em 1894, aos 33 anos, e sua primeira coleção de rimas folclóricas apareceu em *Sadhana*, revista literária editada por outro irmão, Sudhindranath e financiada pela família. Mas era uma revista pequena e “Rabindranath percebeu que uma organização e uma revista nacionais seriam necessárias para a expansão do movimento do folclore”, como observou Haque. (1981, p.35). Assim, reuniu um grupo de escritores e fundou a “Sociedade Literária de Bengala” (“Bangiya Sahitya Parishad”) em 1893 e logo surgiu a revista dessa sociedade, a “Sahitya Parishad Patrika”, que publicava o material folclórico coletado em vários distritos de Bengala, o que é indicativo do avanço do capitalismo de imprensa nesse processo de constituição da comunidade nacional.

A “sociedade literária” que RT integra busca o “espírito da terra” no passado indiano e na cultura popular, vista como remanescente desse passado, porque se sente distanciada das raízes históricas e geográficas da nação. Assim, “com a conflagração da distância temporal e espacial, a vila idealizada veio a se tornar o *locus* de antigos valores no tempo presente” (OPENSHAW 2002, p. 26). Uma manifestação dessa busca de raízes será, como veremos adiante, a idealização da vida e da paisagem rural de Bengala, que o próprio Rabindranath saberá expressar em canções como “*Amar Sonar Bangla*” (“Minha Bengala Dourada”) ou “*Amar Desher Mati*” (“O Solo da Minha Terra”), ambas de 1905.

Se no campo literário esse movimento incorporou a literatura inglesa e o

---

<sup>10</sup> Os Thakur (que foram chamados de Tagores pelos ingleses) eram brâmanes que tiveram sua reputação manchada pelo fato de dois antepassados seus terem sido convertidos à força ao islamismo pelo sultão Mohammed Tahir Pir Ali no século XV, quando Bengala fazia parte do Sultanato de Delhi. Seus parentes, embora não convertidos, foram considerados impuros pelos hindus ortodoxos e a família viveu num grande ostracismo apesar da riqueza acumulada a partir do séc. XVIII. Maiores detalhes em Robinson e Dutta (1995).

<sup>11</sup>É digno de nota que RT, apesar de ter tido acesso à cultura europeia e tivesse se manifestado contra os casamentos de crianças arranjados pelas famílias hindus, teve de dobrar-se ao desejo de seu pai de vê-lo casado, unindo-se a uma menina de sua “casta”, brâmane pirali, Mrinalini Debi, através dos rituais do *Brahmo Somaj*. Contudo, como sugerem Andrew Robinson e K. Dutta (1995), o misterioso suicídio de sua cunhada Kadambari Debi em 1884, logo após seu casamento e a destruição da correspondência entre Rabindranath e Kadambari parece indicar ao menos que laços muito fortes uniam Rabindranath a ela.

nacionalismo europeu para modernizar o idioma e a literatura, no campo da música essa incorporação da linguagem musical europeia foi bem mais restrita, já que as tradições da chamada “música clássica” indiana não haviam desaparecido completamente, tendo essa tradição hindustani se deslocado para o espaço urbano, com a decadência das cortes após o esfacelamento do império *Mughal* (Mogol) e o domínio britânico, exercido primeiramente através da Companhia das Índias, que manteve o último Imperador como figura decorativa até 1858 e os marajás e zamindares<sup>12</sup> (12) leais ao Império Britânico até a independência, em 1947.

Como indicou a etnomusicóloga norte-americana B. C. Wade, com a ocidentalização advinda da conquista britânica, “os músicos agruparam-se nas cortes que podiam financiá-los, incluindo as esplêndidas cortes de marajás hindus em Gwalior, Baroda, Rampur, Indore, Udaipur e Jaipur” (WADE, 1994, p.19). Em outras, os marajás assumiram costumes britânicos, abandonando o patronato de músicos tradicionais. Assim, houve um deslocamento para os centros urbanos, onde famílias beneficiadas pelo sistema de zamindar<sup>13</sup> (13) mantido pelo poder colonial, após a conquista britânica podiam patrocinar atividades musicais e artísticas.

### **A vida musical em Jorasanko e o *Rabindra-samgita***

A família dos Tagores de Jorasanko, diferentemente do ramo fiel aos colonizadores, os Tagores de Pahuriaghat que viviam do outro lado do R. Ganges, localmente chamado de Hoogly<sup>14</sup> (14), destacou-se na capital oitocentista da Índia Britânica por sua dedicação às atividades artísticas e culturais, sobretudo àquelas mantidas à margem do Estado colonial. Assim, ao lado de uma educação formal, em escolas onde o tratamento dado aos alunos era muito desigual, variando de acordo com a cor da pele e a casta de cada um, os filhos do Maharishi Debendranath recebiam também uma esmerada educação informal, que incluía aulas de ciências, história, bengali, sânscrito, desenho, yoga e música.

Foi certamente a atmosfera criativa de Jorasanko, a mansão cercada de jardins onde se construía pontes entre dois mundos, que possibilitou o desabrochar dos

<sup>12</sup> Os zamindares durante o Império *Mughal* eram aristocratas que haviam recebido enormes territórios da família imperial, bem como a tarefa de administrá-los e o direito de coletar impostos dos camponeses (geralmente para as defesas do Império) que viviam nessas terras. Com o enfraquecimento do poder central no século XVIII a utilizar títulos diversos, tais como *raja* (rei), *nawab* (senhor), *mirza* (príncipe) ou mesmo *maharaja* (marajá, grande rei) de modo a equipar-se ao imperador, que após as sucessivas conquistas britânicas tornou-se mera figura decorativa. Para maiores detalhes desse processo histórico, com ênfase nas mudanças culturais, ver B. N. Luniya (1989).

<sup>13</sup> Esse sistema de arrendamento das terras era utilizado pelos imperadores mogóis (ou *mughals*) devido à grande extensão de seu império, sendo o zamindar um proprietário de terras que recolhia os tributos de seus arrendatários (camponeses), pagando tributos ao poder central (primeiro Mogol, depois ao Império Britânico). Segundo B. N. Luniya, a estrutura social no Império Mughal “era organizada sobre bases feudais com o imperador no seu cume” (LUNYIA 1989, p.378).

<sup>14</sup> A rixa entre os dois ramos da família é narrada pelos biógrafos de R. Tagore que descrevem as disputas entre dois irmãos Nilmoni e Darpanarayan, antepassados do poeta, no final do século XVIII envolvendo os negócios da família. Segundo eles, Rabindranath criticava a postura dos Tagores de Parthuriaghat (descendentes de Darpanarayan) por sua lealdade aos britânicos e também por seu materialismo por se comportarem como se fossem hindus ortodoxos seguindo observâncias externas de ritos num formalismo que via como sem sentido. Maiores detalhes são narrados por K. Dutta e A. Robinson (1995) no capítulo 1 de seu trabalho.

múltiplos talentos de Rabindranath. Seus doze irmãos mais velhos já escreviam poemas e peças teatrais, sendo que alguns como Jyotirindranath, Dwijendra, Satyendra e Hemendra compunham canções e improvisavam no sistema da música hindustani, quando RT começou a estudar com renomados músicos “da velha escola de cultura persa”, como os definiu RT (TAGORE, 2003, p.45).

O jovem Rabindranath teve a oportunidade de conhecer vários tipos de música – a clássica hindustani, a música urbana e a rural de sua província e também a música europeia, já que aos 17 anos foi enviado para a Inglaterra, onde pode comparar diferentes estilos musicais. A família, segundo Beerendra Banerjee, “considerava essencial para a educação de um menino que desenvolvesse nele a faculdade de apreciar corretamente a arte e a música” (BANERJEE, 1987, p.84). Assim, cuidou para que sua educação musical fosse guiada por diversos mestres, dentre os quais Jadunath Bhattacharya, Vishnu Chakarborti, Maula Bux, Radhikaprasad Goswami e Shyamsundar Misra<sup>15</sup> (15). Além desses, vários outros músicos vinham ocasionalmente a Jorasanko. Desse modo, para Banerjee, “Rabindranath foi bem modesto ao afirmar que não tinha recebido um treinamento constante em música” (BANERJEE, 1987, p.84), na medida em que cresceu num meio em que a música era uma parte essencial da vida e da formação pessoal.

Segundo o próprio RT nos revela, sua relação pessoal com Vishnu Chakraborty era melhor do que com Jadu Bhatta, já que o primeiro o iniciou na arte musical com canções que tinham rimas folclóricas em bengali, entendendo que “as crianças tinham certas necessidades infantis e que aquelas simples rimas bengalis vinham muito mais facilmente a uma criança bengali do que o hindi” (TAGORE, 1986, p. 38). Tagore ainda acrescenta que o ritmo dessa música folclórica desafiava a métrica da música clássica indiana, pulsando nas crianças. E conclui essa passagem de *My Boyhood Days* observando que “assim como uma criança obtém seu primeiro deleite literário com as rimas infantis, também obtém seu primeiro deleite musical dessa mesma fonte” (TAGORE, 1986, p.38). Essa percepção o levou, posteriormente, a se interessar pela pesquisa tanto das rimas folclóricas quanto da música tradicional de Bengala.

Mas voltando à relação com os mestres de música de Jorasanko, Tagore revela no mesmo texto que o erro de Jadu Bhatta foi ter insistido em ensinar-lhe a música clássica, cujos textos normalmente são cantados em hindi. “Assim, meu aprendizado musical não aconteceu”, dramatiza o poeta-músico, embora tivesse conseguido apreender algumas canções que esse mestre lhe transmitiu, como *Ruma Jhuma Barakhe Aju Badarawa*, baseada no raga Kafi, que passou a fazer parte de seu repertório de canções sobre a chuva. O método de ensino de Sri Kontha parecia-lhe mais natural e agradável do que o de J. Bhatta, pois o primeiro simplesmente cantava, vivendo embebido de várias melodias; mas “nunca nos ensinava canções, ele simplesmente as cantava e nós a apanhávamos quase sem perceber” (TAGORE, 1986, p.39).

Segundo B. Banerjee, “há alguns outros casos de cantores com quem Tagore

---

<sup>15</sup> Banerjee (1987) explica como os músicos da Corte de Delhi chegaram a Bengala durante o declínio do império Mughal no séc. XVIII. Um dos grandes expoentes do estilo *dhrupad* que foi para Bishnupur, em Bengala, onde ficou conhecido como Bahadur Khan. Lá, ele estabeleceu sua escola e teve como discípulo Ramshankar Bhattacharya, que depois também abriu sua própria escola que, por sua vez, teve alunos famosos como Kshetra Mohan Goswami e Jadunath Bhattacharya (também conhecido como Jadu Bhatta), professor de Rabindranath.

travou contato nos primeiros anos de sua vida” (BANERJEE, 1987, p.84) e tudo isso revela sua íntima associação com a música e também seu enorme envolvimento com ela, embora não dominasse a escrita musical tradicional da música clássica hindustani, nem tivesse se empenhado em aprender a notação criada por seu irmão Dwijendranath (1840-1926), chamada de *Kasi-matrik svorolipi*, no qual foram escritas e publicadas as mais de 2000 canções que compôs. Neste sentido, se em sua primeira fase composicional, RT demonstra claramente sua filiação à música clássica hindustani, utilizando seu sistema de ragas e talas, ainda que de um modo mais livre, de modo a expressar o sentido de seus poemas, a partir da primeira viagem à Inglaterra, inicia a fase das experimentações, escolhendo *ragas* específicas (principalmente de origem folclórica) ou fundindo *ragas* tradicionais para criar novas estruturas e usando melodias inglesas e escocesas de modo original, para expressar os conteúdos emocionais de seus poemas. Também experimenta novos ritmos, usa diferentes andamentos e *candas* (pés métricos), tal como se verifica em suas óperas *Balmiki Protibha* (1881) e *Kalmrgaya* (1882).

Assim, nasce o estilo de Tagore (conhecido em toda Índia como Rabindra-Samgita), que se destaca por não poder ser enquadrado na divisão tradicional entre *Marga Samgita* (literalmente “música do caminho”), que na terminologia musicológica contemporânea passou a ser chamada de “música clássica” e *Desi samgita*, que na terminologia musicológica “tomou o sentido de música regional” (CAPWELL, 1986, p.51). Ainda que a discussão sobre as classificações musicológicas estejam além do âmbito desse trabalho, cumpre indicar que a construção de representações artísticas de uma Índia moderna embaralhou as classificações nativas tradicionais, sendo objeto de discussão entre os musicólogos indianos ainda hoje<sup>16</sup> (16).

Se o *Rabindra Samgita* começa a se afirmar como um moderno estilo musical nacional em sua segunda fase, após a mencionada viagem de RT à Inglaterra, a partir da última década do séc. XIX começa a fase da incorporação das inúmeras tradições musicais rurais de Bengala, justamente no momento em que se processa uma redefinição da identidade da elite nativa. Coincidentemente, RT havia sido enviado por seu pai para o interior de Bengala, para uma região que atualmente se situa em Bangladesh, para cuidar das terras da família. Mesmo lá, em Shelidah (*Shialdoho*), onde encontra a tranquilidade dos rios e florestas de Bengala, divide-se entre as tarefas de um zamindar e a atividade criativa, produzindo poemas, peças teatrais, canções, contos e ensaios, onde registra a seu modo a vida dos camponeses da região, travando intenso contato com os trovadores da região, barqueiros que transportavam pessoas e mercadorias cantando nos estilos *bhatiali*

---

<sup>16</sup> As distintas posições defendidas pelos musicólogos indianos (Manikal Sinha, Sudhihusan Bhattacharya e outros) sobre conceitos de difícil tradução (já que o termo bengali “songit”, do sânscrito “samgita” não equivale exatamente à música pura) como “loksongit” (aproximadamente música do povo), “palligit” (canções rurais), “uccangosongit” (aproximadamente música da elite ou música clássica) e o lugar da música dos poetas Tagore, Nazrul Islam e outros foram expostas por Capwell em seu trabalho (1981). Segundo ele, o *rabindra-songit* e o *nazrul-giti*, estilos dos compositores-poetas R. Tagore e Qazi Nazrul Islam foram por vezes considerados muito sofisticados para serem rotulados como “loksongit”; mas por outro lado, foram também muitas vezes excluídos da “uccangosongit” pelo fato de não permitirem a improvisação, por enfatizarem os textos e seu significado e também por serem estilos muito pessoais. Há diversas soluções para o problema classificatório, mas a visão predominante hoje em dia em Bengala é a de dar um lugar específico para a música dos poetas-compositores. A própria existência de um departamento de *Rabindra-songit* (por vezes grafado como *Rabindra-Samgita*) na Rabindra Bharati University separado do departamento de música clássica vocal denota que esse estilo ocupa um lugar específico na cultura indiana hoje em dia.

e *shari*, ou encontrando membros da seita sincrética, os bauls, cujas canções começa a utilizar como fonte de inspiração para suas canções nacionalistas.

Assim, na aurora do século XX, RT escreve diversas canções, engajando-se no movimento conhecido como *Swadeshi*, destacando-se na luta contra a partilha da província de Bengala, projeto de Lord Curzon, então Vice-Rei da Índia, que pretendia assim dividir as comunidades hindu e muçulmana para evitar a crescente oposição ao domínio britânico. Nesse momento, RT utiliza o estilo dos bauls, citando por vezes grandes trechos melódicos, mas acoplando novos textos às melodias originais, preservando seu aspecto emotivo que sensibilizava tanto hindus quanto muçulmanos cidadãos. Desse modo, consegue reforçar a frágil união entre as comunidades, dando origem a um sentimento de nacionalidade que depois seria utilizado por outros líderes, como Mahatma Gandhi na década de vinte, nas batalhas travadas na arena política contra o poder da metrópole.

Para que se tenha uma ideia da operação tagoreana de transformação do material das canções dos bauls em canções nacionalistas, gostaria de citar algumas canções originais dos membros dessa comunidade, sobre as quais RT acoplou novos textos e títulos, conforme o quadro abaixo:

Canções originais dos bauls (baul-gans)	Canções de R. Tagore:
1. <i>Ami Kothay Pabo Tore Amar Moner Manus Je Re?</i> (“Onde Consigo Meu/Minha Companheiro/a?”) <a href="#">audio 01</a>	1. <i>Amar Sonar Bangla</i> (“Minha Bengala Dourada”) <a href="#">audio 02</a> <sup>17</sup>
2. <i>O Mon Osar Mayay Bhule Robe</i> (“Ó Mente, Quanto Tempo Ficarás Atraída por essa Fútil Ilusão?”)	2. <i>Je Tomay Chade Chaduk?</i> (“Quem Quer Que Eu Te Deixe? Eu Não Te Deixarei, Minha Mãe”)
3. <i>Hori Nam Diye Jogot Matale Amar Ekla Nitay</i> (“Meu Krishna Sozinho Enlouqueceu o Mundo com Seu Nome”) <a href="#">audio 03</a>	3. <i>Jodi Tor Dak Sune Keu Na</i> (“Se Ninguém Escuta Teu Chamado”) <a href="#">áudio 04</a>
4. <i>Amar Sonar Gour Kyane Kêde Elo O Norohori!</i> (“Meu Dourado Sri Chaitanya Veio Chorando!”)	4. <i>O Amar Desher Mati</i> (“O Solo de Minha Terra”)
5. <i>Mon-Majhi Somal Somal Dubol Tori</i> (“Barqueiro-Mente, Perceba que o Barco Vai Afundar”)	5. <i>Ebar Tor Mora Gange</i> (“O Leito Seco de Teu Rio”)

Conforme apontam seus biógrafos, após o desencantamento de Tagore com o movimento nacionalista (*Swadeshi*), o poeta se aproxima do pesquisador Kshiti Mohun

<sup>17</sup> Os exemplos em audio 02 e 04 foram gravados por Marcus Wolff (voz e harmônio), apresentando um trecho de cada canção.

Sen<sup>18</sup> (17) e se deixa influenciar por suas ideias acerca das seitas religiosas populares de Bengala. R.T respeitava o conhecimento racional e os métodos de pesquisa etnográfica ocidentais da época. Segundo Haque, ele “ênfatizava a coleta do folclore diretamente da tradição oral e encorajava aqueles que faziam trabalho de campo real, tendo ele mesmo coletado material folclórico” (HAQUE, 1981, p.38). O próprio escritor coletou rimas populares nos subúrbios de Calcutá, tendo tomado notas, sem contudo dizer quem foram seus informantes. Haque, levanta a hipótese de RT ter supervisionado uma equipe de coletores de dados. Mas o que se sabe, de fato, é que ele apoiou o trabalho de Kshiti Mohun Sen, tendo-o convidado a escrever um artigo sobre os bauls em *The Religion of Man* (TAGORE, 2002) publicado inicialmente em inglês nos anos trinta.

No final do séc. XIX, RT afirma ironicamente que para se obter cinco rimas já era preciso visitar cinco aldeias diferentes! E, além disso, afirma também que os *vaishnavas* capazes de cantar canções com rimas sobre o amor entre Krishna e Radha também se tornavam muito raros e quando eram encontrados, cantavam em geral as mesmas rimas. Sob tais circunstâncias, conclui RT, “mais *vaishnavas* são necessários comparativamente para se coletar novas rimas” (Tagore *apud* HAQUE, 1981, p.41). Ele mesmo, aos 16 anos de idade, havia decidido compor canções inspiradas no estilo desses devotos do deus Vishnu, utilizando um pseudônimo (Bhanu Singh) e fazendo-se passar por um antigo e venerável membro da seita hindu.

Cito aqui essas passagens curiosas por elas mostrarem um pouco da concepção que norteava o estudo e a coleta do material folclórico por RT. Tais coleções de rimas populares foram depois publicadas, em 1894, em dois artigos intitulados “Nursery Rhymes”. O primeiro volume foi publicado na revista *Sadhana* e incluía 25 rimas. Explicando o valor dessas rimas, RT salienta sua importância “na determinação da história de nossa língua e sociedade” (HAQUE, 1981, p.41) e revela também grande admiração por sua beleza poética. Na defesa da necessidade de preservação dessas rimas folclóricas, invoca a identidade nacional e a riqueza da cultura da nação, sendo assim um dever coletar e preservar esses poemas.

Vemos assim que a questão da busca da identidade nacional, ainda que não tivesse sido claramente explicitada, era o objetivo por trás de seu envolvimento com o folclore. Assim, antes de abordar a construção do mito dos Bauls e o aproveitamento das canções dos membros dessa seita por RT, gostaria de lembrar que seu envolvimento com as tradições orais foi bastante amplo, tendo abrangido não só a pesquisa da literatura e música rurais, como também das canções populares urbanas.

No artigo intitulado “*Gramma Sahitya*” (“Literatura Aldeã”), Tagore investigou o valor sócio-cultural das canções religiosas das aldeias de Bengala. Atendo-se aos ciclos de canções sobre Hara e Gauri<sup>19</sup> (18) e também aos ciclos sobre o amor entre Krishna e

---

<sup>18</sup> Kshitimohan Sen (1880-1960) foi um pesquisador e professor de sânscrito que lecionou na Visva-Bharati, universidade criada por RT no interior de Bengala (em Shantiniketan). Segundo informações fornecidas, durante minha pesquisa de campo em Calcutá, pela prof<sup>a</sup>. Dra. Bulbul Sengupta, da Rabindra Bharati University, K. M. Sen completou seu mestrado em sânscrito na Universidade de Benares e ingressou inicialmente na escola criada por Tagore em Shantiniketan em 1908, onde lecionou durante muitos anos. Durante o período do movimento nacionalista interessou-se pelas diferentes seitas e comunidades indianas, como a dos bauls, tendo realizado extensa pesquisa sobre o assunto.

<sup>19</sup> Hara é um dos nomes populares do deus Shiva, deus da destruição e renascimento no panteão hindu; e Gauri um dos nomes populares da deusa Parvati, esposa de Shiva.

Radha, salientou a relação entre a “literatura escrita” (a moderna literatura nacional em fase de elaboração) e a de tradição oral, vendo a primeira como resultante de um desenvolvimento do material que teria passado por sucessivos estágios desde a tradição oral. Dessa forma, procurou demonstrar a continuidade existente entre a cultura popular e a moderna cultura urbana indianas, chegando à conclusão de que para se conhecer verdadeiramente qualquer literatura nacional se deveria estudar a literatura popular do país. Essa situação seria diametralmente oposta àquela diagnosticada por nossos modernistas brasileiros (Oswald de Andrade, Mário de Andrade) que apontaram a desconexão entre o erudito e o popular na cultura brasileira, já que a “alta cultura” era importada da Europa, embora a solução do “enraizamento” tenha sido semelhante à da elite indiana. O importante a ser caracterizado aqui é que a elite de Calcutá encontra tradições autóctones populares (como a dos Bauls) que lhe permite a construção de um novo Self, identificado à indianidade.

Essa identidade indiana em construção não se baseia apenas na cultura rural, mas também na urbana, já que também nos subúrbios de Calcutá havia uma tradição musical remontando às cortes do séc. XVIII e chegando até a época de Tagore, que se dedica também ao estudo desse gênero popular urbano. É assim que em 1895, RT publicou um artigo intitulado “Música poética” (“*Kobi Songit*”), tratando das canções folclóricas dos *kobiwalas* (literalmente poetas populares), cantores de Bengala que tiveram seu apogeu no começo do séc. XIX. Segundo Haque, através desse gênero transmitia-se o conhecimento de lendas e mitos da tradição religiosa hindu. Se originalmente as *kobigans* (canções dos poetas populares) tinham sido executadas nas cortes *Mughal* e seus autores eram patrocinados por reis e príncipes, com o domínio britânico e o declínio das cortes, os *kobiwalas* migraram para as cidades e passaram a depender da população urbana, modificando seu estilo, introduzindo desafios entre os cantores, para atender às demandas de seu novo público.

Em seu artigo “Literatura Popular” (“*Lokshahitya*”, publicado em 1907), Tagore analisou as circunstâncias históricas nas quais se deu o deslocamento da “arte poética e musical” (“*kobi songit*”) da esfera das cortes para os subúrbios de Calcutá, observando que essa mudança estava relacionada à emergência da Companhia das Índias Orientais como poder governante, já que ela desmantelou a vida cultural das cortes e criou uma nova classe de trabalhadores urbanos que necessitava de um tipo de entretenimento dinâmico e não muito longo. Os *kobiwalas* teriam respondido a essa demanda social, alterando o material, o tom e a estrutura de suas canções. Assim, introduziram uma competição verbal na estrutura da canção que não havia antes. Para RT, tal alteração atendeu à expectativa do público que desejava escutar e ver uma batalha verbal improvisada no palco. Ainda que reconhecesse o valor sócio-cultural dessas canções improvisadas e as visse como reflexo do espírito da época, Tagore achava que esse gênero vocal havia perdido muito de sua “qualidade artística”. Contudo, salientou seu aspecto inovador ao observar que “os *kobiwalas* foram os primeiros que, na Bengala moderna, começaram a compor canções, não a partir de um entusiasmo religioso ou para o prazer dos reis, mas apenas para deleitar pessoas comuns” (Tagore *apud* HAQUE, 1981, p.45).

A avaliação de Tagore do processo ocorrido com os *kobiwalas* demonstra que ele faz uma distinção entre o valor sócio-cultural e o artístico das obras musicais que analisa. Além disso, compreende que o valor artístico de um gênero musical poderia ser

sacrificado em prol de uma mudança social, o que de certo modo também ocorre com sua própria produção musical quando praticamente abandona o estilo musical elaborado da música clássica indiana para criar um estilo próprio, mais próximo do gosto popular e baseado em gêneros folclóricos, na segunda fase de sua obra musical.

### Tagore, os bauls e a construção de uma outra modernidade



Fig. 2: Membros da comunidade baul em Bengala

No processo de valorização da cultura bengali, os bauls<sup>20</sup> (19), músicos/dançarinos que formam uma seita sincrética de Bengala, até então mal vista pela elite urbana, tiveram sua imagem completamente redefinida. Se antes eram desprezados pela *bhadralok*, constituindo o *outro interior*<sup>21</sup> (20), e suas canções eram vistas como mer entretenimento, passaram a corporificar uma antiga sabedoria nativa, tendo sua imagem completamente redesenhada. Contribuindo para a transformação da imagem dos bauls, RT e seu associado K. Mohun Sen tiveram um papel fundamental, podendo-se afirmar que as peças teatrais de Tagore (com seus personagens bauls), seus artigos sobre essa comunidade e suas canções baseadas no estilo baul, bem como o trabalho mais teórico de Ksiti Mohan Sen, forjaram uma nova imagem dos bauls para a elite bengali.

Nos bauls, um segmento dessa elite (especialmente a parte ligada ao *Brahmo*

<sup>20</sup> C. Capwell (1986) argumenta que a doutrina dos bauls parece ter resultado de uma fusão de elementos do budismo, do shaktismo (crença dos adoradores da deusa Shakti, símbolo da energia do universo) e do sufismo, tendência mística do islamismo. Mas há muitos elementos de sua crença, especialmente a defesa de um amor incondicional para todos, sem distinção de castas, que os aproxima do movimento da seita hindu vaishnava iniciado no séc. XVI por Sri Chaitanya. Todavia, não se poderia classificá-los como sendo exclusivamente hindus sem se considerar, por um lado, os desenvolvimentos da sociedade islâmica em Bengala no séc. XIX, cujos movimentos reformistas tenderam a perseguir a heterodoxia dos chamados ‘fakir’ ou ‘baul’, como observa Jeanne Openshaw (2002). Assim, pode-se dizer que os Bauls foram deslocados para o âmbito do hinduísmo, no séc. XIX. Sem dúvida possuem elementos hindus em seu sistema, mas a condenação ao formalismo védico e à ideologia das castas (*caturvarna*), e suas práticas esotéricas tântricas apontam uma semelhança entre os Bauls e ao Budismo Tântrico *Sahajayana*, que remonta ao séc. VIII d. C.

<sup>21</sup> Mareia Quintero Rivera, utiliza esse conceito para tratar dos grupos que são identificados como diferentes no interior das fronteiras de uma nação. Tal conceito foi desenvolvido pela pesquisadora a partir das colocações de T. Todorov que distingue o Outro quando está contido numa sociedade/ nação, sendo ao mesmo tempo exterior a ela. (RIVERA, 2000, p.16)

*Somaj*), encontra uma crítica nativa tradicional às práticas religiosas ortodoxas (como por exemplo a da idolatria) e à organização social dos ortodoxos hindus (ou seja, ao sistema de castas). Em seu artigo sobre os Bauls (“An Indian Folk Religion”), Tagore (2002) destaca os “traços modernos” dos membros da seita, que se opõem ao formalismo dos ortodoxos hindus, ao mesmo tempo que preza a individualidade de seus membros. Em seu esforço de construção de uma modernidade indiana, RT compara esse “individualismo” dos Bauls ao da era moderna, vendo “algo da mesma ideia (de democracia) trabalhando na mente popular da Índia, em relação à sua consciência religiosa” (TAGORE, 2002, p.82). Desse modo, ele compatibiliza a modernidade que emana da “Civilização” com uma certa tradição autóctone, que lhe fornece as bases para levar adiante o projeto modernizador, ou melhor dizendo, a construção de uma modernidade indiana distinta da europeia.

Antes mesmo que Rabindranath ressaltasse a modernidade dos bauls, sua sobrinha Sorola Debi, em 1895, numa discussão com membros da elite ortodoxa sobre culto às imagens dos deuses, refere-se aos bauls para mostrar que na própria tradição autóctone ou mais exatamente na tradição religiosa dos bauls, já havia uma defesa da posição do *Brahmo Somaj* de adoração a um deus sem forma, impessoal. Cumpre esclarecer que os bauls por vezes preferiam adotar a adoração a um Deus sem forma equivalente ao deus impessoal dos reformistas hindus do *Brahmo Somaj* ao passo que os hindus ortodoxos seguiam uma tradição religiosa politeísta, acusando os reformistas de serem ocidentalizados. Esses detalhes são importantes na medida em que mostram aspectos da religião dos bauls que os tornou atraentes à elite letrada e reformista de Calcutá. Neste sentido, a *bhadralok* reformista encontra dentro da própria cultura bengali – e numa fase desta anterior à chegada dos europeus monoteístas – elementos que possibilitavam uma crítica às práticas hindus ortodoxas. Assim, a existência de uma tradição monoteísta e crítica do sistema de castas hindu dentro da cultura bengali serve como defesa aos reformistas *brahmos*, acusados de ocidentalizados ou de ‘desnacionalizados’ pelos hindus ortodoxos.

Já em 1883, R. Tagore defendia um retorno à língua e à literatura bengalis, considerando as canções bauls uma epítome da cultura rural de Bengala. Ao escrever uma resenha (“Bauler Gatha”) sobre uma coletânea de canções dos Bauls, chama a atenção da *bhadralok* sobre os Bauls, pois faz um apelo pela familiarização e identificação com os “não educados, de coração autêntico”, especialmente com a língua e a literatura das aldeias. Neste contexto, o bengali das vilas é contrastado com o inglês e o sânscrito, que teriam corrompido as variantes do bengali faladas nas cidades. Ele não perde a oportunidade de condenar os escritores bengalis que procuram traduzir em sua própria língua temas e expressões da literatura inglesa e também aqueles que procuraram contrabalançar a influência inglesa recorrendo aos sanscritismos. Ele argumenta que do mesmo modo como um poeta deve falar com sua própria voz, também a nação deve falar uma língua própria. Ainda nesse texto faz um diagnóstico da situação de sua província ao afirmar que os bengalis não conhecem nem a língua nem o “espírito da sua terra”, o modo de ser e sentir (“*bhab*”) de Bengala. Os bauls, aparecem, então no artigo que integra a coletânea intitulada “Pensamento Musical” (TAGORE, 1992), como fonte de inspiração àqueles escritores e músicos que desejassem encontrar um modelo de expressão representante de sua própria cultura. RT salienta que as canções bauls tratam por vezes dos mesmos temas que se buscava na literatura inglesa, sendo no entanto, o seu

uso do bengali natural e direto. Assim, ele questiona:

“Por que o amor universal e outras grandes ideias soam bem a nós vindas das bocas dos estrangeiros, mas como é que essas mesmas coisas, cantadas pelos mendigos na frente de nossas casas, não alcançam nossos ouvidos?” (TAGORE 1992, p.289).

Além da crítica tagoreana à importação dos temas literários, há também uma tentativa de se buscar ideias e expressões na própria língua materna, pois acredita que para dominar suas próprias ideias os bengalis “deveriam buscá-las nas palavras do coração bengali”, já que segundo ele, “a linguagem da emoção não pode ser traduzida” e nem pode vir num idioma estrangeiro (TAGORE, 1992, p.287).

Ainda em “Bauler Gatha”, quando a palavra baul aparece, ela é compreendida como uma fonte de sabedoria nativa e as canções dos bauls são consideradas “canções aldeãs”, não sendo vistas como canções religiosas. Tagore utiliza também o texto de uma canção baul para apoiar seu argumento de que a elite urbana letrada estava alienada de suas próprias origens, raízes essas que deveria buscar; o texto da canção afirma: “Não descobri quem sou, irmão. Continuo dizendo ‘eu’, mas o ‘eu’ não se tornou realmente meu. Terei eu em algum momento perguntado de onde veio esse ‘eu’ ?” (TAGORE, 1992, p.286).

Para J. Openshaw (2002), o ‘tema do eu’, presente nessa canção, foi colocado por RT a serviço do patriotismo bengali, já que originalmente possuía um significado bem diferente para os bauls tradicionais. Assim, enquanto eles interpretavam o texto dessa canção como um mecanismo para apagar identidades e não para constituí-las, RT compreende o signo verbal de outro modo, dando origem a novas interpretações – a necessidade de busca de raízes, do conhecimento das origens culturais. Na mística dos Bauls, todavia, apagar a identidade faz parte do caminho espiritual (*sadhana*), e para isso utilizam referências alegóricas a Radha e Krishna, signos que representam o estado de separação entre os homens e o campo espiritual. Neste sentido, os jogos amorosos entre Krishna e Radha, como observou C. Capwell (1986), representam os esforços para a superação do ego (e seus processos de identificação) e de sua consciência ilusória, baseada na separatividade<sup>22</sup> (21).

Desse modo, pode-se dizer que as preocupações patrióticas de RT interessavam aos membros da *bhadralok* e aos bauls amadores (que não pertenciam à seita), uma vez que o tema de casta (*jati*) conferindo uma identidade (regional/nacional) estava quase totalmente ausente das canções dos bauls tradicionais. Quando aparece, numa canção baul tradicional, esse termo figura no sentido de casta/comunidade ou de identidade religiosa e assim o chamado “tema do eu” é usado para demolir a identidade conferida pela casta e não para estabelecer identidades comunitárias e/ou religiosas.

Tagore pode não ter sido o pioneiro na “descoberta” dos bauls, mas ele, junto com K. Mohun Sen, transformou completamente a imagem deles, construindo um mito que ainda hoje em dia está presente em Calcutá, onde se percebe a atração que o baul exerce como símbolo da recuperação de ambos: do Outro interior (o baul) e do Self alienado (da

<sup>22</sup> Ao tratar das canções que concernem aos amores de Radha e Krishna (*lilatattvo*), Capwell (1986) observa também o aspecto dos bauls de aversão às convenções, na medida em que os textos indicam a superioridade do amor de Radha por ela sacrificar seu “bom nome” e sua posição na ordem social para satisfazer sua ligação adúltera com Krishna.

*bhadralok*).

Como Openshaw observa, RT não foi o primeiro a publicar canções dos bauls e não se pode atribuir somente a ele a notoriedade que os bauls adquiriram. Segundo ela, “o aparecimento esporádico em fontes bengalis anteriores da forma ‘canção-baul’ como veículo de agendas autorais crescentemente idealísticas indicava o desenvolvimento de imagens mais positivas junto com a do baul de má reputação” (OPENSHAW, 2002, p. 28). Assim, no final do séc. XIX, surgiu a moda de compor e executar canções no “estilo baul”, surgindo assim a figura do baul-amador (que não pertencia à seita), que geralmente gozava de uma posição social mais elevada do que a dos bauls tradicionais, e de uma melhor reputação nos meios cultos da época.

Mesmo concordando com Openshaw em sua negação do pioneirismo de RT na divulgação das canções bauls, é importante destacar que, sendo ele um membro dessa elite, contribuiu enormemente para transformar a imagem dos bauls entre seus pares, através de suas peças teatrais e de suas canções no estilo baul, que obtém enorme sucesso em 1905, durante os protestos contra a partilha de Bengala arquitetada pelo Vice-Rei, Lord Curzon.

Segundo C. Capwell, RT representa, em suas peças teatrais, a personalidade do baul como sendo a de “um homem admirável por sua inteligência perceptiva e sua sabedoria jocosa” (CAPWELL, 1986, p.16). Na peça “A Reparação”<sup>23</sup> (22) (“*Prayoscitto*”), um baul aparece na pele do personagem *Dhanajaya*, que está apenas circunstancialmente envolvido na trama. Fica claro no decorrer do texto que seus conselhos e comentários aforísticos são o ponto central da peça e que sua visão de mundo desapegada serve de baliza aos outros personagens. Na lista de personagens, *Dhanajaya* aparece como um “*boiragvo*”, nome geral que abarca todos os mendigos vaishnavas, entre os quais os bauls eram por vezes incluídos. Todavia, seu comportamento e as canções que canta e dança ao longo da peça (num estilo tipicamente baul), deixam claro que não se trata de um *vaishnava* comum. Segundo Capwell (1986), pelo menos uma dessas canções, intitulada *Amare Paray Paray Khepiye Beray*, tornou-se conhecida como uma “canção baul” de Robindronath Tagore (classificada pelos musicólogos indianos como “*robi-baul-gan*”), ao passo que uma outra canção (*Roilo Bole Rakhle Kôre*) parece resumir o que Capwell considera “a crença de Tagore de que o valor dos bauls consiste em seu sentido de força interna derivado de sua descoberta de um mestre interior dentro de cada ser humano” (CAPWELL, 1986, p.17). Posteriormente RT absorve esse conceito dos bauls em sua própria obra, na medida em que passa a considerar a expressão de seu ser criador interior, que chama de “*jivandebota*” (literalmente “divindade da vida”), como seu objetivo último<sup>24</sup> (23).

Certamente, o sucesso dos bauls entre os membros da *bhadralok* e a nova imagem deles que se constrói está ligada ao declínio do ceticismo e do racionalismo da elite a partir de 1880. Outras figuras desprestigiadas até então, como o mendigo *vaishnava* e o *pagol* (a figura do místico em êxtase) tornam-se símbolos de esperança e renovação. A

<sup>23</sup> Versão cênica, escrita em 1909, do romance *Bauthakuranir Hat*, que havia concebido em 1883.

<sup>24</sup> Sushil C. Mitter (1930) observa que o motivo dominante que inspirou as obras poéticas ou filosóficas de Tagore em sua última fase foi compreender essa divindade interna criadora. Ainda que na obra de RT tenha se tornado preponderante, Mitter indica a presença do tema da busca do “*jivandebota*” não apenas na produção tagoreana como também na crítica literária indiana da primeira metade do séc. XX.

última década do séc. XIX, período em que RT fixa sua residência em *Shelidah* (*Shialdoho* em bengali), foi considerada seu ponto de mutação, época em que observa a vida camponesa e escreve muitos contos sobre seus dilemas pessoais ou sobre a vida rural.

Neste período RT trava contato com pessoas simples das aldeias da região, tendo ele mesmo admirado uma *shorba-khepi* (literalmente uma “mulher louca em relação a todas as coisas”), percebendo nela e em sua “visão direta da personalidade Infinita no coração de todas as coisas” uma representação do “espírito da Índia” (TAGORE, 2002, p.78). O contato e a valorização dessa mulher, bem como de tudo o que viu nas aldeias e nas comunidades dos vaishnavas e bauls, contribui para seu afastamento da racionalidade trazida pelos europeus e para que seu estilo musical representasse essa outra Índia, às margens do sistema, em busca de sua identidade.

A partir da década de 1870 a elite decepcionada com a tutela britânica desenvolve um novo patriotismo que faz recorrência a vários “outros”: ao campo (em oposição à cidade), mas também à irresponsabilidade da criança, da mulher ou do “*pagól*” (louco, inebriado) ou da “*shorba-khepi*” e dos bauls, figuras místicas que se opõem à racionalidade inculcada nas elites pelo processo de colonização das mentes – tema tratado por Homi Bhabha (1994) e por Franz Fanon (2005), em trabalhos que procuraram apontar a incorporação da mentalidade do colonizador pelo colonizado provocada pela dominação colonial.

Levando em consideração esse complexo processo de construção de uma modernidade às margens da “Civilização”, em plena era colonial, a transformação das identidades que se verifica na Calcutá de fins do séc. XIX adquire sua inteligibilidade. Ela implica uma contestação ao racionalismo da razão colonial, sem abrir mão da modernidade, trazendo consigo uma inversão de valores que procura afirmar um novo modelo cultural antes que o poder imperial fosse enfrentado na arena política.

### Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BANERJEE, Jayasri (Ed.). *The Music of Bengal*. Bombay/Baroda: Indian Musicological Society, 1988.
- BHABHA, H. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BHATKHANDI, V. N. *Hindustani Sangeet Paddhati*. 4a. edição. Calcutta: Dipayon, 1996.
- BOR, Joep; MEER, Wim van der. *The Raga Guide*. Rotterdam: Nimbus Records/ Rotterdam Conservatory of Music, 1999.
- CAPWELL, C. *The Music of the Bauls of Bengal*. Kent: Kent State University Press, 1986.
- CHATTERJEE, Partha. “Comunidade imaginada por quem?” In: BALAKRISHNAN, Gopal Balakrishnan (Ed.). *Um Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 227 – 238.

DUTTA, Krishna; ROBINSON, Andrew. *Rabindranath Tagore: the myriad-minded man*. Delhi/ Calcutta/Mumbai: Rupa & Co., 2000.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. 2ª. edição. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GHOSE, Aravinda (Sri Aurobindo). *The Foundations of Indian Culture*. 3a. edição. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 1972.

GHOSH, Partha. *Tradition & Creativity in Tagore's Songs*. Calcutta: Hindustani Musical Products, 1994. CD IP-6000

MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.

MEIRELES, Cecília. "Tagore and Brasil". In: India (Ed.). *R. Tagore: A Centenary Volume*. Delhi: Sahitya Akademi, 1961. p. 334-337.

MIGNOLO, W. "La Razón Postcolonial : herencias coloniales y teorías postcoloniales" . *Revista Gravata*. Niterói, UFF, n.1, p.7-29, 1996.

MITTER, Sushil Chandra. *La Pensée de Rabindranath Tagore*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1930.

OPENSHAW, Jeanne. OPENSHAW, Jeanne. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som da Nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

TAGORE, R. *On Art & Aesthetics*. Bombay/ Delhi/ Calcutta: International Culture Centre, 1961.

\_\_\_\_\_. *Towards Universal Man*. Bombay/ Delhi: Asia Publishing House, 1961.

\_\_\_\_\_. "Crisis in Civilization". In: GHOSE, S. (Ed.). *Tagore for You*. Calcutta: Visva Bharati University Press, 1984. p 181 – 189.

\_\_\_\_\_. "The Religion of an Artist". In: GHOSE, S. (Ed.). *Tagore for You*. Calcutta: Visva Bharati University Press, 1984. p. 44- 62.

\_\_\_\_\_. *My Boyhood Days*. Calcutta: Visva-Bharati University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Songit Cinta* (Pensamento Musical). 3ª edição. Kolkata: Visva-Bharati Grohonbibhag, 1992.

\_\_\_\_\_. *Shorobitan* (partituras). 3a. edição. Kolkata: Visva-Bharati Grohonbibhag, 1998. Vols. 1 a 46.

\_\_\_\_\_. *Gitobitan* (textos das canções). 9ª edição. Kolkata: Visva-Bharati Grohonbibhag, 1999. 3 vols.

\_\_\_\_\_. *The Religion of Man*. New Delhi: Rupa & Co., 2002.

\_\_\_\_\_. *My Reminiscences*. New Delhi: Rupa & Co., 2003.

THOMPSON, E. P. "Alien Homage": *Edward Thompson and R. Tagore*. Delhi/Bombay/ Calcutta: Oxford University Press, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia e Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar editor, 1997.

WADE, B.C. *Music in India : the Classical Traditions*. New Delhi: Manohar Manoharlal, 1994.

WOLFF, M. S. *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC/Departamento de História, 1991.

\_\_\_\_\_. *Música, Comunicação e Identidade Cultural em R. Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. São Paulo: Tese de Doutorado, PUC/SP, PPGM em Comunicação e Semiótica, 2004.

\_\_\_\_\_. Análise Semiótica e Musicológica de uma canção de Guarnieri e Mário de Andrade: ‘Lembranças de Losango Cáqui’”. In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, SP. 2012. *Anais...* Ribeirão Preto, SP: USP, 2012. p. 316-326.

## **Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda**

Nina Graeff

### **Resumo**

Muito se fala sobre os ritmos do samba, porém ainda são poucas as fontes que contribuem para desvendar seus mistérios. Pesquisa etnográfica e análise musical baseada em teorias musicológicas africanas revelaram diversas facetas das concepções rítmicas do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia. Este artigo propõe-se a apresentar tais facetas ao mesmo tempo em que esclarece fundamentos rítmicos africanos ainda pouco explorados no Brasil. A difusão das teorias africanas pode trazer nova luz à etnomusicologia brasileira, oferecendo outra visão sobre a estruturação de fenômenos musicais que não a europeia. A análise do Samba de Roda demonstrou a presença de conceitos tais como o dos pulsos elementares, beats, linhas-rítmicas e fórmulas cíclicas tanto na execução dos instrumentos de percussão, como nos de corda dedilhada – discutidos em outro artigo –, no canto e na dança. Assim sendo, princípios africanos revelam-se mais do que mera influência cultural, agindo como organizadores temporais de toda a performance musical e exigindo sua análise para a compreensão de tradições musicais afro-brasileiras.

Palavras-chave: samba de roda, ritmo, música africana, música afro-brasileira.

### **Rhythmic principles for researching Afro-Brazilian music: the Samba de Roda's example**

#### **Abstract**

Although much is said about samba's rhythms, there are still few sources that help disclosing their mysteries. Ethnographic research and music analysis based on African musicological theories have uncovered many facets of rhythmic concepts underlying the samba de roda from Recôncavo da Bahia. This paper intends to present such facets while explaining African rhythmic concepts still little explored in Brazil. The dissemination of African theories may bring new light into Brazilian ethnomusicology, by proposing another view about structuring processes of musical phenomena other than the European. The analysis of Samba de Roda showed the presence of rhythmic principles, such as elementary pulses, beats, time-line-patterns and cyclic forms, in its percussion instruments, plucked string instruments – already discussed in another paper –, as well as in its singing and dance. In this way, African musical principles prove to be more than mere cultural influences, working as temporal organizers of the whole musical performance and requiring their analysis for understanding Afro-Brazilian musical traditions.

Keywords: samba de roda, rhythm, African music, Afro-Brazilian music.

#### **Introdução**

Na literatura sobre o samba existem hipóteses que tentam elucidar seus fenômenos rítmicos através de questões linguísticas, culturais ou históricas, em vez de buscar respostas no próprio contexto e nas próprias estruturas da música (ver LIMA, 2005) – na realização sonora das estruturas, e não em sua notação musical. Pesquisadores como Gerhard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (2006), Tiago de Oliveira Pinto (1991, 2001a) e Carlos Sandroni (2001a, 2001b), no entanto, sugeriram e comprovaram a importância de se buscar uma compreensão do ritmo do samba através de concepções musicais africanas. Afinal, as práticas musicais afro-brasileiras apresentam diversos paralelos com as tradições do centro e da costa ocidental da África.

Etnografia e análise musical de gravações da própria pesquisa de campo da autora, do arquivo de Tiago de Oliveira Pinto da década de 80, de álbuns produzidos localmente pelos

grupos de Samba de Roda e de gravações de samba do Rio de Janeiro, evidenciaram a estreita ligação da prática musical baiana com concepções musicais africanas, especialmente angolanas. Este artigo pretende explicar algumas concepções rítmicas africanas, a exemplo dos resultados da pesquisa sobre o Samba de Roda. Serão apresentados aspectos dos instrumentos de percussão, canto e dança separadamente, deixando os resultados da análise da relação entre eles para uma publicação futura. Outro grupo de instrumentos que entram em jogo no Samba de Roda é o das cordas dedilhadas – violão, viola paulista, machete e cavaquinho –, que, por já terem sido analisados em outro artigo (GRAEFF & PINTO 2012), não serão observados neste espaço.

Geralmente, quando se fala de ritmo, se pensa em aspectos temporais, horizontais, de duração e sucessão de eventos sonoros, ignorando-se sua qualidade e diferenciação tímbricas. Um bom exemplo que comprova a importância deles na configuração de um ritmo é a conhecida fórmula ternária conhecida na América Latina por “tresillo”, representado em notação ocidental da seguinte forma:

Fórmula ternária conhecida como “tresillo”, em notação europeia:



Considerando somente seu aspecto temporal, como representado acima, esse “ritmo” pode ser encontrado em diversas partes do mundo, como na música tradicional da Coreia do Sul, da Turquia, da Angola e mesmo no Samba de Roda. Porém, ao se levar em conta os instrumentos que produzem cada nota e sua acentuação, o ritmo torna-se tão diverso como as tradições em que ocorre. Dessa maneira, para se entender ritmos musicais, é necessário considerar vários aspectos além de sua configuração temporal tal como representada em uma partitura, como seu timbre, sua dinâmica, suas variações, sua microrrítmica, aspectos esses a serem elucidados aqui. Finalmente, tais aspectos não se fazem presentes somente em instrumentos de percussão, mas até no canto e mesmo na dança.

### Princípios rítmicos africanos

Para os ritmos das tradições de influência africana, um dos princípios fundamentais é justamente a estreita relação entre ritmo e timbre, como Koetting assinala:

Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos.<sup>1</sup> (KOETTING, 1970, p. 210, trad. nossa).

Por conseguinte, no contexto do samba, *ritmo* ocupa ao mesmo tempo uma função de organização temporal e de execução de “configurações tímbricas” que muitos músicos chamam de ‘melodias’” (PINTO, 2001a, p. 100). A depender da técnica de execução empregada, um único instrumento pode produzir diferentes timbres e frequências sonoras.

Também chamada de “sequência tímbrica” (*Timbre-Sequenz*, KUBIK, 2004, s. 97), essa característica do ritmo se desenvolve a partir de outro componente fundamental da música africana: o movimento corporal. A repetição de padrões mocionais é responsável pela formação de padrões musicais, como Koetting (1970) esclarece: “[Na África] nem padrões nem peças tem sido, como no ocidente, caracteristicamente criadas por compositores e

<sup>1</sup> “The drum ensemble patterns should be studied as rhythm/sonority patterns and must not be too much equated with Western rhythm patterns, which we often think of without including pitch and tone quality as significant elements”.

coreógrafos através de um processo predominantemente mental; em vez disso, eles parecem ter sido desenvolvidos, executados e transmitidos dentro de uma tradição sócio-cultural através da combinação de processos mentais e cinestéticos”<sup>2</sup> (p. 119, trad. nossa). A música africana resulta de movimento, “não é um acontecimento apenas acústico, mas também mocional, no qual o movimento tem uma estrutura própria e autônoma”<sup>3</sup> (KUBIK, 2004, p. 69).

Na performance musical, o ritmo vem a ser o elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e mocionais através de sua repetição e variação. Em tradições africanas e no Samba de Roda a música é concebida *ciclicamente*, (RYCROFT, 1954; KUBIK, 2004) isto é, a partir da repetição constante de padrões rítmicos. É precisamente na repetição dos ciclos que surge o espaço para a improvisação individual, tanto musical como coreográfica.

### Notação rítmica: uma reflexão

Os princípios expostos acima são essenciais para a compreensão e a transcrição de ritmos de influência africana. Uma notação rítmica deve levar em consideração todos esses aspectos, concebendo os ritmos como sequências tímbricas resultantes de repetição cíclica de fórmulas acústico-mocionais. Para tal objetivo, a notação musical ocidental mostra-se limitada, tendo sido criada para prescrever, e não descrever, a maneira uma música deve ser executada (SEEGGER, 1958b). A escrita musical clássica dispõe de poucos recursos para indicar como a música soa e como seus sons são produzidos. Ela concentra-se primordialmente na representação de alturas precisas de notas, de sua dinâmica (acentos, *forte*, *piano*), e da organização temporal *divisível* dos sons. John Miller Chernoff esclarece as diferenças entre a compreensão ocidental de ritmo – divisível – e a africana:

[Essa] abordagem do ritmo é chamada de divisível porque nós dividimos a música em unidades de tempo normatizadas (...) ritmo é algo que nós acompanhamos, sendo em grande parte determinado em relação à melodia ou até mesmo definindo-se como um aspecto da melodia. (...) Na música ocidental, então, ritmo tem um papel definitivamente secundário perante harmonia e melodia, tanto em sua ênfase como em sua complexidade. (...) Na música africana essa sensibilidade é quase inversa.<sup>4</sup> (CHERNOFF, 1979, p. 41-42, trad. nossa).

Para superar os limites da notação ocidental e oferecer uma forma de escrita musical coerente com as concepções africanas, James Koetting (1970) aplicou pela primeira vez na musicologia o *Time Unit Box System* – TUBS (Sistema de caixas de unidade temporal), desenvolvida por Philip Harland. As linhas de compasso tradicionais são substituídas por quadrados (caixas), dentro dos quais se podem empregar os mais diversos símbolos para representar timbres e técnicas de execução.

Abaixo são ilustradas as diferenças e as desvantagens da escrita musical europeia em relação ao sistema TUBS, a partir de um exemplo do ritmo básico do pandeiro no samba.

Padrão rítmico comumente atribuído ao pandeiro do samba:

<sup>2</sup> „Neither patterns nor pieces have, as in the West, been characteristically created by composers and choreographers in some predominantly mental process; they seem instead to have developed, performed, and passed on within the socio-cultural tradition through a combination of mental and kinesthetic processes”.

<sup>3</sup> “Ist nicht nur ein akustisches, sondern ebenso motionales Ereignis, wobei der Bewegungsaspekt ein strukturelles Eigenleben zeigt”.

<sup>4</sup> “[This Western] approach to rhythm is called divisive because we divide the music into standard units of time. (...) Rhythm is something we [Westerns] follow, and it is largely determined in reference to the melody or even actually defined as an aspect of the melody. (...) In Western music, then, rhythm is most definitely secondary in emphasis and complexity to harmony and melody. (...) In African music this sensibility is almost reversed”.



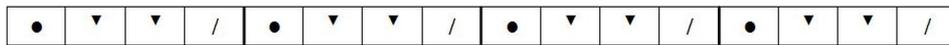
Aplicação da transcrição acima no TUBS:



\_ = Batida

\* = Acento

Transcrição do padrão rítmico do pandeiro mais adequada, com TUBS:



\_ = Batida com o polegar no centro da pele do pandeiro / = Tapa na borda da pele

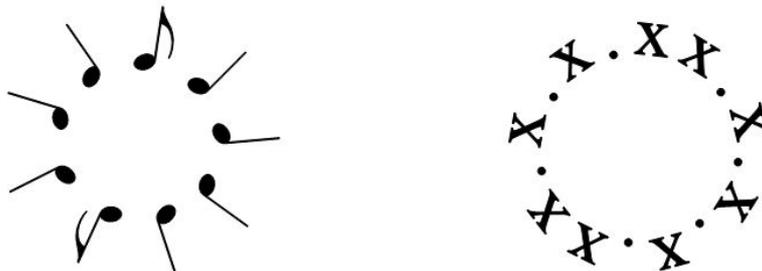
- = Leve batida com a ponta dos dedos (se ouvem somente as soalhas)

As duas primeiras figuras informam somente o número de batidas e um único tipo de acento, do que se supõe que o pandeiro executa apenas um tipo de batida, ora mais forte, ora mais fraca. Já a terceira imagem detalha a execução do pandeiro rica em timbres que caracteriza o samba, não apenas identificando três tipos de batida diferentes, mas informando também como elas são executadas – e, dessa forma, sugerindo suas diferentes sonoridades.

Enquanto as linhas de compasso do primeiro exemplo dividem o padrão do pandeiro em compassos de 2/4, ou seja, em um tempo forte e um fraco, divididos por quatro notas<sup>5</sup>, a terceira transcrição apresenta o padrão rítmico tal como percebido por músicos de influência africana: sem pontos iniciais e finais expressos – pois se trata de um ciclo – e sem uma divisão dependente de unidades métricas maiores. As linhas mais grossas a cada quatro quadrados indicam a posição dos *beats*<sup>6</sup> dentro do ciclo, que, no entanto, perceptualmente não é dividido por eles.

A notação europeia não se presta à representação de padrões rítmicos cíclicos, já que esses podem ter vários pontos de partida e de relação com os beats, sem por isso mudar sua organização métrica. Esse é o caso da *linha-rítmica* (PINTO & TUCCI, 1992; PINTO, 2001a; *time-line-pattern*, NKETIA, 1991) do samba, que é metricamente idêntica à linha-rítmica *Kachacha* de Angola (KUBIK, 1979). A representação em círculos de fórmulas como a linha-rítmica do samba facilita sua compreensão:

Linha-rítmica do Samba de Angola com duas formas de representação circulares:



Ambos os círculos exibem a mesma fórmula através de duas convenções diferentes: a europeia, com semínimas e colcheias e a de Kubik, criada especialmente para ritmos monotônicos – por exemplo, ritmos executados por palmas. Os “x” representam batidas e os pontos *pulsos elementares*<sup>7</sup> vazios, isto é, não percutidos. No TUBS a mesma fórmula apresenta-se da seguinte maneira:

<sup>5</sup> A seção sobre beats mostra como essa divisão é inadequada.

<sup>6</sup> Os *beats* equivalem na música ocidental aos tempos fortes e fracos, mas sua concepção na música africana é bem diferente. Mais detalhes seguem adiante na seção sobre beats.

<sup>7</sup> O conceito será esclarecido na seção respectiva.

Linha-rítmica circular do samba representada linearmente com TUBS:

X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

x = batida      . = pulso vazio

Quando a fórmula inicia-se em diferentes pontos, a notação europeia dificulta sua identificação. Note-se que as três notações abaixo representam implicitamente a mesma linha-rítmica do samba iniciando em pontos diversos:

Linha-rítmica do samba com pontos iniciais diversos, representada em notação ocidental:

Assim, o TUBS se apresenta como uma opção melhor para a representação dos instrumentos de percussão do Samba de Roda. Contudo, como transcrever padrões rítmico-melódicos que necessitam ainda da indicação de altura das notas? Se o TUBS oferece uma forma de ilustrar os acontecimentos horizontais ao longo da música, ele não permite representar a dimensão vertical dos eventos sonoros. Para a transcrição de cantos africanos, Gerhard Kubik adaptou o pentagrama europeu, acrescentando linhas verticais para representar os pulsos elementares e sua organização horizontal. O esquema de transcrição de Kubik pareceu apropriado para transcrever as fórmulas rítmico-melódicas da viola machete (ver GRAEFF & PINTO 2012) do Samba de Roda, chamadas *tons* ou *toques de machete*, permitindo ainda a adição de linhas verticais mais grossas para a indicação dos beats:

*Toque de machete em lá maior*, transcrito com a notação melódica de Kubik:

• = Nota sustentada

A notação de Kubik possibilita uma visualização multidimensional do padrão rítmico-melódico da técnica do machete, que alterna notas individuais, intervalos e acordes. Entretanto, na tentativa de integrar as transcrições do *toque-de-machete em lá maior* e dos instrumentos de percussão surge uma barreira: as linhas verticais dos pulsos elementares não coincidem com as linhas dos quadrados do TUBS. A solução encontrada foi deslocar as linhas, que, em vez de perpassarem as notas do pentagrama, ficam entre elas, formando retângulos paralelos, similares aos quadrados do TUBS:

*Toque de machete em lá maior* acompanhado pelo pandeiro:

The image shows a musical score for a melody in G major. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-

categoria de instrumentos, ocupa uma função específica dentro do ensemble. Forma-se uma hierarquia sonora e funcional que atua em sentido contrário à da música ocidental, como Pantaleoni constatou na música do povo africano “Anlo”:

Em todas as danças dos Anlo acompanhadas por tambores, quanto mais agudo o instrumento, menos sua parte varia. Percorrendo os sons do mais grave ao mais agudo, percebe-se a mudança gradual de sinais arbitrários e ornamentação variada até fórmulas rítmicas invariáveis que provêm a música de impulso e timing. Na arte musical da Europa ocidental, do Barroco e posterior, é a voz mais grave que mantém o tempo no ensemble, através do próprio ritmo melódico e harmônico [não-percussivo] criado por ela; já a voz mais aguda é quem provê a ornamentação. Entre os Anlo a situação é exatamente inversa.<sup>10</sup> (PANTALEONI, 1972, p. 50, trad. nossa).

As funções dos instrumentos de percussão do Samba de Roda são distribuídas da mesma maneira que na música africana, formando a seguinte hierarquia, do mais agudo ao mais grave:

1. Instrumentos agudos (de som penetrante): execução de linhas rítmicas invariáveis para a orientação temporal do conjunto. Ex.: Tabuinhas, agogô, palmas.
2. Instrumentos de frequência média (de som difuso): execução constante dos pulsos elementares através de fórmulas rítmico-tímbricas que pouco variam. Ex.: pandeiro<sup>11</sup>, ganzá, reco-reco, maraca.
3. Instrumentos graves: marcação (acentuação do beats) e improvisação. Ex.: atabaque e timbal.
4. Instrumento mais grave - surdo: marcação<sup>12</sup>.

De acordo com essa hierarquia, os instrumentos têm mais ou menos liberdade para improvisar, sendo ao mesmo tempo responsáveis pela execução dos três níveis de orientação temporal do Samba de Roda (PINTO, 1991), que são os mesmos da música africana (KUBIK, 2010): a pulsação elementar, os beats e a linha-rítmica.

## Níveis de orientação temporal

### *Pulsação elementar*

Pulsos elementares são as menores unidades subjetivas de tempo da estrutura rítmica africana (KUBIK, 2004, p. 87). Cada batida da percussão coincide com um pulso elementar. Richard Waterman (1953, p. 78) foi o primeiro pesquisador e se referir a essa pulsação mínima da música africana, denominando-a “senso metronômico” (*metronom sense*). “Senso” relaciona-se com o fato de o músico sentir a pulsação subjetivamente. Em outras palavras, mesmo que ele não a escute, a pulsação atua como uma matriz temporal que vai guiar os acontecimentos sonoros e, como veremos mais adiante, coreográficos.

O Samba de Roda se compõe de ciclos de 16 pulsos elementares. Esses são sentidos tanto subjetivamente, podendo ser observados nos movimentos dos músicos e dançarinos, como também quase sempre acusticamente. A sonorização contínua dos pulsos elementares não trata-se de uma sucessão de batidas iguais: varia de acordo com as fórmulas acústico-mocionais que as produzem, gerando sequências tímbricas específicas. Entre os instrumentos que produzem essas sequências tímbricas estão o pandeiro, triângulo, chocalho, e o prato-e-faca.

<sup>10</sup> “In every Anlo dance drumming the higher the pitch of an instrument the more unvarying its part. As one traverses the range from low to high, one moves from arbitrary signals and varied decoration to invariable patterns that provide gait and timing. In Western European art music of the Baroque and later, the lowest voice times the flow of the ensemble by its own melodic rhythm and by the rhythm of harmonic change which it creates; the highest voice provides the decoration. Among the Anlo the situation is just the reverse”.

<sup>11</sup> A função do pandeiro se diferencia da dos outros instrumentos intermediários, como explicado mais adiante.

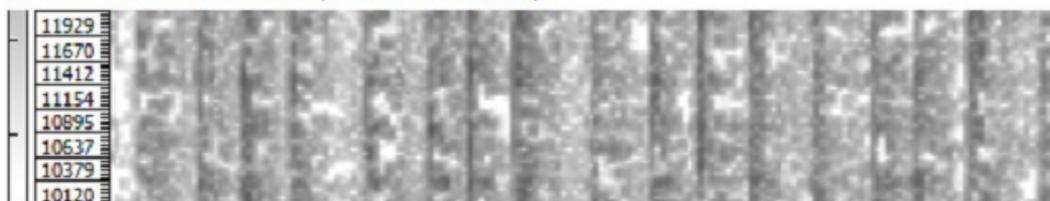
<sup>12</sup> A introdução do surdo pode ter criado essa nova função, na qual o instrumento grave não pode improvisar livremente. Mais detalhes na seção sobre beats.

A pulsação elementar na música africana levanta até hoje controvérsias<sup>13</sup>. Por um lado, há dificuldades em se comprovar sua existência por se tratar de um processo subjetivo, inconsciente dos músicos<sup>14</sup>. No caso do Samba de Roda, a percepção dos pulsos elementares não é apenas subjetiva, mas também acústica. Por outro lado, considera-se que a pulsação elementar deveria ser isocrônica, quer dizer, que as distâncias temporais entre as batidas deveriam ser exatamente iguais – o que é praticamente impossível, inclusive para músicos que treinam com metrônomo. No entanto, a suposta isocronia não se refere a uma exatidão temporal, mas sim a uma “rede flexível” (PINTO, 2001a, p. 103), ou à flexibilidade da matriz temporal.

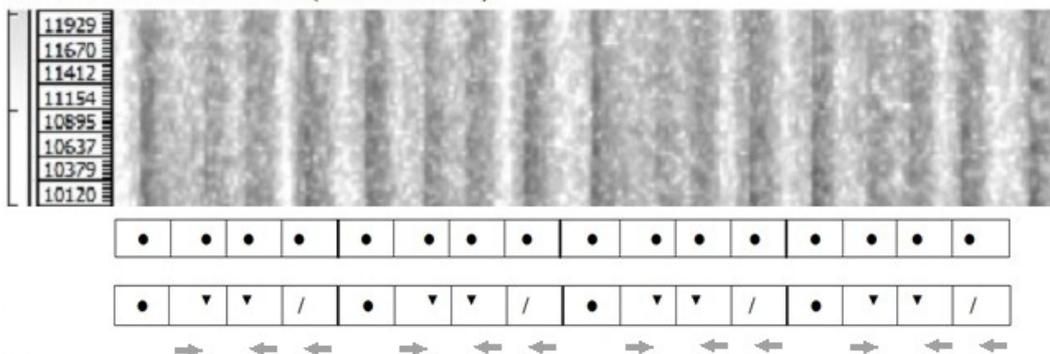
Tal não-isocronia costuma ser entendida pelas pesquisas microrrítmicas como “discrepâncias participatórias” (KEIL, 1987). No entanto, ela é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância, um desvio da norma. Bengtsson (1975) percebeu que tais variações ocorrem em alguns gêneros musicais de forma sistemática, caracterizando-os, enquanto Gerischer (2003) identificou o padrão de variação do samba baiano. No caso do samba, tanto baiano como carioca, aquilo que chamaremos de “padrão microrrítmico” é claramente visível em espectrogramas:

Padrão microrrítmico do samba, no Recôncavo Baiano e no Rio de Janeiro:

Pandeiro - Samba de Roda (Recôncavo Baiano)



Pandeiro / Ganzá - Samba (Rio de Janeiro)



As batidas 2 de cada beat são curtas, a batida 3 um pouco mais longa, seguida da primeira e da quarta batida, a mais longa de todas. As setas demonstram em que sentido as batidas se desviam de uma pulsação hipoteticamente isocrônica. As linhas mais escuras (pulsos 1 e 4) indicam uma maior intensidade, ou seja, a acentuação dessas batidas. Assim, o padrão microrrítmico do samba consiste, de acordo com as teorias microrrítmicas em *intervalos entre entradas sonoras (IOI – Interonsetintervals)*, isto é, distâncias temporais entre as articulações sonoras, na seguinte ordem: médio – curto – médio – longo (*MSML – Medium, Short, Medium, Long*), como verificou Christiane Gerischer (2003).

A partir do exemplo do samba, fica claro que a formação desse padrão microrrítmico resulta diretamente dos movimentos corporais empregados no momento de sua execução. O

<sup>13</sup> Ver Pfeleiderer (2006, p. 141-142) e Polak (2010, par. 4-5).

<sup>14</sup> Contudo, Kubik (1983b) encontrou variadas expressões africanas que se referem aos pulsos elementares, como, por exemplo, “formigas que mordem” (p. 334), comprovando a existência mesmo consciente desse conceito.

primeiro e quarto pulso de cada beat são acentuados devido ao maior movimento da mão ou do braço, o que, conseqüentemente, atrasa a próxima batida. Assim, esses pulsos soam por mais tempo do que as batidas mais fracas. As batidas mais fracas, muitas vezes quase imperceptíveis, são produzidas por pequenos movimentos corporais. A próxima figura é uma tentativa de representar a relação entre o padrão microrrítmico do samba com os movimentos corporais que os produzem, e a fórmula básica do pandeiro:

Padrão microrrítmico do pandeiro em relação com os movimentos que o produzem:

#### Pandeiro - Samba (Rio de Janeiro)



Esse padrão acústico-mocional não é exclusivo do pandeiro; ele se aplica a qualquer instrumento musical ou objeto – ganzá, reco-reco, tambor, caixa de fósforos, mesa, etc. – e, assim, surge de diferentes técnicas de execução, podendo ser tocado pelos dedos, braços, mãos e assim por diante. Independente disso, o microrritmo, o “groove” do samba permanece o mesmo, sendo identificado por qualquer brasileiro como “samba”.

O mesmo padrão microrrítmico é encontrado no leste da Angola, onde recebe o nome de *machakili*. Kubik (1983b) desenhou os movimentos do braço ao executar essa fórmula com um chocalho (p. 382), onde se percebe a mesma relação entre a duração dos sons e os movimentos que os produzem. As sílabas de ma-cha-ki-li imitam os quatro sons emitidos<sup>15</sup>, começando antecipadamente: “cha” é acentuado e cai no primeiro pulso; “ki” e “li” são fonemas curtos nos pulsos 2 e 3; “ma” cria o impulso para enfatizar o “cha”. A comparação entre espectrogramas de sambas do Recôncavo Baiano, do Rio de Janeiro e do machakili de Angola comprova seu parentesco, já sugerido por Oliveira Pinto<sup>16</sup>:

<sup>15</sup> Em muitas culturas musicais africanas é comum aprender e identificar fórmulas rítmicas são aprendidas através sequências silábicas relacionadas aos sons produzidos, ver seção sobre o canto.

<sup>16</sup> Em palestras e aulas.

Padrões microrrítmicos idênticos da Bahia, Rio de Janeiro e Angola<sup>17</sup>:

Pandeiro - Samba de Roda (Recôncavo Baiano)



Pandeiro / Ganzá - Samba (Rio de Janeiro)



Tambor - *machakili* (leste da Angola)



*Beats/marcação*

*Beats*, ou pulsos graves (*gross pulses*, KOETTING, 1970), agrupam os pulsos elementares em unidades maiores e simétricas de tempo, geralmente de três, quatro ou cinco pulsos (KUBIK, 2010). O conceito africano dos *beats* se distancia da concepção europeia dos *pulsos*. A teoria musical ocidental os entende como subordinados a uma hierarquia de unidades dominantes e dominadas (JACKENDOFF & LERDAHL, 1983), ou seja, de tempos mais fortes, mais importantes, e de tempos fracos. Já na música africana, os *beats* são concebidos como uma das unidades métricas que servem como referência temporal para músicos e dançarinos (KUBIK, 2010), não sendo percebidos como mais ou menos importantes.

No Samba de Roda, os *beats* podem aparecer, tanto nos sons percussivos mais graves como na dança, a cada quatro pulsos elementares, dividindo os ciclos de 16 pulsos em quatro partes. São os tambores mais graves e o pandeiro que assumem o papel de *marcar*, isto é, de ressaltar os *beats*, podendo ao mesmo tempo improvisar. Essa função tampouco implica em uma execução monótona dos respectivos pulsos: os *beats* são acentuados em meio a fórmulas rítmicas, como no seguinte exemplo:

Padrão de marcação básico do Samba de Roda atual:



○ = Batida longa no meio da pele

— = Batida abafada no meio da pele

● = Batida curta (interrompida pela próxima batida) no meio da pele

. = Pulso vazio

A ordem dos *beats* é irrelevante em expressões musicais que não funcionam de acordo com uma hierarquia de pulsos mais fortes e mais fracos, mas que é cíclica. Segundo Locke (1988), isso “torna a determinação de um ponto inicial de certa forma inapropriada, e de fato pesquisas de campo mostraram que as fórmulas podem ser introduzidas de diversas maneiras”<sup>18</sup> (LOCKE, 1988, p. 65, trad. nossa). Sendo assim, não existe um “primeiro *beat*” propriamente dito, a não ser em relação com as outras fórmulas.

O surdo exerce o papel de executar exclusivamente a marcação. Ainda que o percussionista varie ocasionalmente uma batida ou outra, ele não deve parar de acentuar os *beats* para improvisar livremente, como se faz com os outros tambores. A introdução tanto do surdo como de sua função de pura marcação apresentam-se como inovações no Samba de

<sup>17</sup> Se o padrão de Angola parece inexistente no espectrograma, deve-se provavelmente ao curioso fato de ser um menino de apenas 5 anos que o executa. A gravação é de Kubik (2010).

<sup>18</sup> “[This] makes the designation of a beginning point somewhat inappropriate, and indeed, field research showed that the pattern may be launched in various ways”.

Roda<sup>19</sup>. Especula-se que o instrumento tenha sido inventado no Rio de Janeiro pela década de 30 (SANDRONI, 2001a), com a finalidade de adaptar o samba ao carnaval de rua, já que o samba que se tocava até esse momento não era apropriado para andar ou “marchar” durante o cortejo (SANDRONI, 2001a, p. 137).

Tal hipótese ganha forças ao compararmos as fórmulas atuais de marcação do surdo do Rio de Janeiro e do Recôncavo Baiano com o padrão rítmico dos atabaques/timbais do Samba de Roda da década de 80:

Padrão de marcação do surdo no Rio de Janeiro e no Recôncavo Baiano:



Padrão do timbal – tambor grave – no Samba de Roda dos anos 80:



∴: Batida leve com a ponta dos dedos, quase imperceptível

A fórmula do Rio de Janeiro pode ser executada por diversos surdos<sup>20</sup> e conter ainda outras batidas, preservando os beats tal como ilustrados. Essa fórmula divide claramente o ciclo em “um e dois”, servindo de suporte rítmico para as caminhadas do cortejo. Nas gravações antigas do Recôncavo Baiano, a fórmula carioca aparece exclusivamente em outros contextos musicais que não o do Samba de Roda<sup>21</sup>, como no ritmo de ijexá executado no lindramô (Graeff 2013). Na época, parecia não existir no contexto do Samba de Roda a função da marcação do Rio de Janeiro, fato que vem a ser coerente com a hierarquia de funções da percussão africana esboçada por Pantaleoni, mencionada anteriormente. O padrão do timbal mantinha todos os beats iguais, sem enfatizar nenhum deles. Assim, tudo indica que o surdo trouxe consigo não apenas uma nova sonoridade para o Samba de Roda, como também um novo padrão rítmico e uma nova função orientadora do ritmo.

### *Linha-rítmica*

Linha-rítmica (PINTO & TUCCI, 1992) ou *time-line-pattern* (NKETIA, 1991) é um padrão rítmico repetido constantemente por um único som, ao contrário das demais sequências tímbricas. A linha-rítmica funciona como o principal nível de orientação temporal nas culturas africanas que a empregam, tendo que ser executada por um instrumento de frequência aguda e de som penetrante, a fim de se sobressair e ser distinguida por todos os músicos do conjunto.

Linhas-rítmicas possuem uma estrutura interna assimétrica e se estendem no samba sobre ciclos de 8 ou 16 pulsos elementares. Sua estrutura assimétrica significa que “um ciclo não é divisível pelo número de batidas” (KUBIK, 2008, p. 381, trad. nossa), ou que a tentativa de dividi-lo não resulta em partes simétricas. Assim, por exemplo, as batidas de um ciclo de

<sup>19</sup> A sambadeira Nicinha de Santo Amaro explicou que o novo contexto está “exigindo” o emprego do surdo no Samba de Roda, em função da amplificação dos instrumentos em apresentações públicas (cf. Graeff 2012). Comunicação pessoal, março de 2010, Santo Amaro da Purificação, 2010.

<sup>20</sup> Ver Pinto e Tucci, 1992, p. 42-43. As duas batidas diferentes, uma longa e uma muda ou “surda”, são denominadas pelos sambistas “pergunta e resposta”, podendo ser executadas respectivamente por surdos diversos.

<sup>21</sup> Nas canções “Fiz a baiana desabafar” e “Chorinho de criança”, gravações do arquivo de Tiago de Oliveira Pinto com particularidades musicais divergentes das do Samba de Roda, distingue-se o padrão de marcação carioca, executado pelo timbal. Entretanto, como o pesquisador informou pessoalmente em maio de 2011, essa canção pertencia a um outro “repertório”, como diziam os músicos, um repertório de músicas de Salvador. É interessante como os mesmos músicos que tocavam sambas tradicionais da região também se ocupavam com estilos musicais urbanos, sem deixar que as técnicas de um “repertório” interferissem nas de outro.

16 pulsos elementares o dividem em duas partes de 7 ou 9 pulsos elementares, em vez de duas partes simétricas de 8. A seguir são ilustradas linhas-rítmicas frequentes no Samba de Roda:

Linhas-rítmicas comuns no Samba de Roda:

X	.	.	X	.	.	X									
X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	X
X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	.	X	.
X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.

x = Pulso percutido      . = Pulso vazio

São as palmas, as tabuinhas e o agogô que cumprem a função de manter a linha-rítmica. O agogô consiste de dois pequenos sinos de frequência diferente, que hoje em dia são tocados alternadamente, sem que se possa verificar uma regra para essa alternância. Já nas gravações antigas, quando se escuta uma linha-rítmica com mais de uma frequência, a alternância de sons gera fórmulas melódicas específicas. Segundo Guegueu de Santo Amaro<sup>22</sup>, antigamente não existia o agogô; o que se tocava era um instrumento de sino único, até hoje conhecido no candomblé como *gã*. É possível que a introdução do agogô represente uma modificação na prática musical, na qual a linha-rítmica diminui sua importância como orientadora temporal do conjunto.

### Improvisação

A estrutura rítmica formada pelos pulsos elementares, beats, pela linha-rítmica e pelas variadas seqüências tímbricas que deles resultam, constitui um “fundamento estável para as linhas improvisadas do solista”<sup>23</sup> (MAULTSBY, 1990, p. 193, trad. nossa). Por isso ser fundamental na música africana que a percussão se alicerce sobre ciclos repetitivos e sobre padrões rítmicos. Embora essa característica soe monótona para uma estética musical ocidental, desacostumada a variações de timbre horizontais<sup>24</sup>, é justamente a repetição que permite a ornamentação musical e a expressão individual, tanto dos músicos improvisadores como dos dançarinos.

Como observado anteriormente, alguns instrumentos do Samba de Roda têm mais liberdade para abrir mão de seus respectivos padrões rítmicos e improvisar. Esse é o caso dos tambores graves – atabaques e timbais – e dos pandeiros. Os demais instrumentos variam apenas em proporções muito pequenas, tocando, por exemplo, uma batida fora do tempo ou duplicando-a. Este estudo deixará a análise detalhada da improvisação instrumental para pesquisas futuras, por se propor a examinar os princípios formais e elementos comuns do Samba de Roda. Nesse sentido, verifica-se um tipo de variação comum na parte do timbal:

<sup>22</sup> Guegueu, do Grupo Raízes de Santo Amaro, em comunicação pessoal, março de 2010, Santo Amaro da Purificação.

<sup>23</sup> “A stable foundation for the improvised lines of the soloist”.

<sup>24</sup> Na estética europeia se aprecia a combinação vertical de diferentes timbres, isto é, diferentes instrumentações. Por exemplo, um trio com piano oferece três linhas tímbricas: violino, violoncelo e piano. Há uma variação vertical, mas, no desenrolar horizontal da música, cada timbre permanece basicamente o mesmo. É apenas no século XX que os compositores de música erudita vão realmente explorar as diferentes possibilidades sonoras de um mesmo instrumento, variando seus timbres horizontalmente.

Varição recorrente do timbal no Samba de Roda, em comparação ao seu padrão rítmico básico:



— = Batida no centro da pele

— = Batida abafada no centro da pele

— = Tapa na borda da pele

. = Pulso vazio

## Multifuncionalidade rítmica do pandeiro

Os brasileiros desenvolveram suas próprias e variadas técnicas de execução para o pandeiro, instrumento de origem árabe, que remetem a conceitos musicais africanos. Surge a seguinte questão: por que o pandeiro tornou-se símbolo da música afro-brasileira, sendo parte fundamental não somente de diferentes estilos do samba, como também de outros gêneros musicais brasileiros como a capoeira? Ao observarem-se as diversificadas possibilidades sonoras e funcionais do instrumento dentro do conjunto percussivo fica clara a razão de sua importância.

O pandeiro é o instrumento de percussão que cumpre, alternadamente, várias funções: ele preenche os pulsos elementares, marca os beats, executa ocasionalmente a linha-rítmica e tem grande liberdade para improvisar. Através disso o instrumento demonstra uma funcionalidade específica: representar a integração dos diversos níveis rítmicos, dos diversos padrões percussivos presentes no samba. De acordo com Willie Anku (1997) trata-se da “percepção multirrítmica”, uma capacidade de músicos influenciados por concepções musicais africanas de perceber a integração de todos os padrões rítmicos, e não somente cada fórmula isoladamente:

Ainda que esse tipo de performance não seja típico na percussão [da etnia africana] Akan, o percussionista é capaz de executar, em vez de padrões rítmicos pré-determinados como a tradição os prevê, aquilo que ele percebe como resultante de sua integração. (...) O ritmo emergente pode ser definido como uma seleção aleatória e estética de um contínuo de “picos de proeminência” dos padrões sonoros, a partir de uma palheta de ritmos integrados. O ritmo final, no entanto, é um resultado mais definido da integração, concebido monoliticamente. (...) A percepção intrínseca da sincronização temporal das várias partes componentes do conjunto está fortemente impregnada na consciência do performer e nas expectativas perante os ritmos que acabam emergindo.<sup>25</sup> (ANKU, 1997, p. 213, trad. nossa).

Esse fato poderia esclarecer o que faz o pandeiro ser tão essencial para a performance do samba: qualquer formação espontânea de uma roda de samba encontra neste prático, leve e pequeno instrumento a resumida integração de toda a “bateria” do samba com suas diferentes funções rítmicas. Não é necessária nenhuma outra percussão para se escutar o ritmo básico do samba.

<sup>25</sup> “Even though this manner of performance is not typical in Akan drumming, the drummer is able to do so not by playing a succession of predetermined isolated patterns as traditionally prescribed but by performing what he perceives as the expectancies of the integration (...). The emergent rhythm may be defined as a random and aesthetic selection of a continuum of ‘peaks of prominence’ of sound patterns, from a palette of integrated rhythms. The resultant rhythm, however, is a more definite outcome of an integration, conceived monolithically (...). The intrinsic perception of time synchronization of the various composite parts of the ensemble is to a great extent embedded in the performers’ awareness and expectancies of the emergent and resultant rhythms”.

As particularidades do pandeiro vão além do aspecto rítmico, abrangendo também uma questão estética<sup>26</sup>. Pandeiros dispõem de uma grande diversidade sonora ao integrar os variados timbres de um membranofone, de um pequeno tambor, com o som difuso das soalhas – que o tornam ao mesmo tempo um idiofone. Músicos tradicionais africanos têm um ideal sonoro divergente do europeu de sons “puros” e “afinados”, demonstrando uma “preferência por um complexo sonoro que inclui sons percussivos e sons que produzem ruído”<sup>27</sup> (NKETIA, 1991, p. 150, trad. nossa). É comum em tradições africanas e afro-brasileiras acrescentar tambores, xilofones, arcos musicais – como o berimbau e seu o caxixi – de instrumentos ou objetos que produzem um som difuso, como as soalhas do pandeiro. Dessa maneira a execução do instrumento principal – a pele do pandeiro, as tábuas do xilofone, a corda do berimbau – produz um ruído secundário<sup>28</sup>.

Nesta pesquisa identificaram-se principalmente os seguintes padrões rítmicos do pandeiro:

Padrões rítmicos do pandeiro recorrentes no Samba de Roda:

Padrão rítmico comum no samba

1. 

●	▼	▼	/	●	▼	▼	/	●	▼	▼	/	●	▼	▼	/
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Paulinho

2. 

○	▼	▼		●	▼	▼	/	○		▼		●	▼	▼	/
---	---	---	--	---	---	---	---	---	--	---	--	---	---	---	---

Padrão com três acentos

3. 

●	▼	▼		●	▼	▼	/	●		▼		●	▼		▼
---	---	---	--	---	---	---	---	---	--	---	--	---	---	--	---

Galope

4. 

●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/	●*		▼		●*	▼	▼	/
----	---	---	---	----	---	---	---	----	--	---	--	----	---	---	---

Galope 2

5. 

●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/	●*	▼	▼	/
----	---	---	---	----	---	---	---	----	---	---	---	----	---	---	---

● = Batida do polegar no meio da pele

○ = Batida do polegar próxima à borda da pele

○ = Forte batida com a mão inteira no meio da pele

|| = Batida fraca com as pontas dos dedos na pele

/ = Tapa com a mão inteira na pele

\* = Acento

A primeira fórmula representa a técnica de execução do instrumento comum a diferentes estilos de samba. O padrão seguinte, executado pelo professor Paulinho da Escola Didá em Salvador, é o que integra os diferentes ritmos do samba, sendo possível observar até mesmo o padrão de marcação “um e dois” do surdo, latente nas diferentes batidas do polegar. Tanto essa como as duas próximas fórmulas constituem-se de ciclos de 16 pulsos elementares, dentro dos quais dois acentos *off-beat* são regularmente acentuados dentro do terceiro beat<sup>29</sup>. Tais acentos parecem ser característicos do Samba de Roda, mesmo quando não presentes no padrão do pandeiro – como nos exemplos 1 e 5 –, sendo executados por outros instrumentos. Além disso, chama a atenção a diferença de acentuação sistemática entre os três primeiros exemplos e os dois últimos: nos exemplos 1, 2 e 3, os quartos pulsos de cada beat são enfatizados, enquanto que nos exemplos 4 e 5, os próprios beats são acentuados, o que lhes confere um caráter de “galope”. Essa sensação de galope só se verifica no toque de pandeiro de antigos mestres do Samba Chula.

As análises dos padrões rítmicos do pandeiro no Recôncavo Baiano ainda revelaram um estilo pessoal de sua execução. Mestre Vavá, renomado percussionista de Samba de Roda,

<sup>26</sup> Ambas as particularidades do pandeiro foram observadas também por outros autores (PINTO & TUCCI, 1992; CROOK, 2007). Frederick Moehn (2009) ofereceu recentemente novos dados interessantes sobre as possibilidades sonoras do pandeiro.

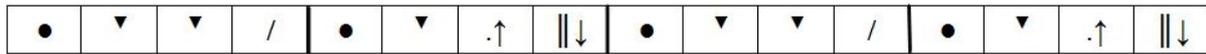
<sup>27</sup> “Vorliebe für ein musikalisches Gefüge, das perkussive Klänge enthält bzw. Klänge, die das Geräusch im Verhältnis zum Ton verstärken”.

<sup>28</sup> Esse ideal sonoro se reflete ainda no canto do Samba de Roda (GRAEFF 2013).

<sup>29</sup> Aqui se pode determinar a ordem dos beats porque ela se relaciona aos outros ciclos paralelos, tanto da percussão como do canto.

capoeira e candomblé na região de Santo Amaro, falecido em 1996, tinha tal destreza em executar diversos instrumentos e padrões rítmicos tradicionais de diferentes contextos musicais, que desenvolveu um estilo próprio de tocá-los, alcançando “novas dimensões com base na própria criatividade e capacidade técnica”<sup>30</sup> (PINTO, 1991, p. 89, trad. nossa). A peculiaridade de seu toque de pandeiro resulta de um movimento exagerado de seu braço direito, que impulsiona a execução do padrão inteiro, sendo facilmente identificado em vídeos dos anos 80. O movimento é tão largo, que a cada repetição um pulso elementar fica vazio:

Padrão do pandeiro de Mestre Vavá:



\_ = Batida próxima à borda da pele

/ = Tapa com a mão inteira na pele

\_ = Batida fraca com as pontas dos dedos na pele

\_ = Forte batida com a mão inteira no meio da pele

\_ = Largo movimento ascendente do braço

\_ = Largo movimento descendente do braço

. = Pulso vazio

## Canto

Aspecto pouco abordado em análises musicais, a organização rítmica do canto demonstra na pesquisa do Samba de Roda a sua relevância para a compreensão de gêneros musicais. O canto do Samba de Roda não apenas apresenta características peculiares, diferenciando-o de outros gêneros musicais, como comprova claramente, mais uma vez, a ampla dimensão que conceitos rítmicos africanos podem abranger. Um princípio musical da etnia africana “Venda”, pesquisada por John Blacking, parece ser válida no Samba de Roda: “A música venda não se fundamenta na melodia, mas na decoração rítmica de todo o corpo, do qual o canto é apenas uma extensão”<sup>31</sup> (BLACKING, 1973, p. 27, trad. nossa).

A maioria das frases melódicas do Samba de Roda não começa no beat, mas sim no segundo ou quarto pulso elementar de um beat, à maneira do “antecipado”, aspecto comum do Samba de Roda (PINTO, 1991). Independente do estilo regional ou forma dos textos, tanto as parselhas da chula, quanto os puxadores de corridos e os coros cantam dentro de fórmulas rítmico-melódicas estruturadas com os mesmos princípios da linha-rítmica. Cada sílaba – e isso significa cada articulação melódica – coincide com um pulso elementar dentro de uma configuração cíclica e assimétrica. Texto e melodia variam sobre um mesmo padrão rítmico:

<sup>30</sup> “Neue Dimensionen aufgrund eigener Kreativität und technischen Könnens”.

<sup>31</sup> “Venda music is founded not on melody, but on a rhythmical stirring of the whole body of which singing is but one extension”.

Estrutura rítmica de “No meu castelo de sonho”, grupo Filhos da Pitangueira:

.	ai	-	áá	.	.	.	.	lê	-	ôô	.	.	.	.
.	a	.	.	.	.	.	.	êê	-	ô	.	.	.	no
.	meu	.	cas	.	te	lo	.	de	.	so	.	.	nho	meu
.	a	-	mor	.	tá	na	.	ja	-	ne	-	-	-	l'on
-	de	.	e	.	l'é	a	.	ra	-	i	-	-	nha	e
-	la	.	é	.	so	men	-	te	.	mi	-	-	nha	e
.	eu	.	sou	.	so	men	-	te	.	de	-	-	-	ô
.	lê	.	lê	.	ô	.	.	lê	.	lê	.	.	lê	lê
.	lá	.	lá	.	.	.	.	.	.	eu	.	.	che	guei
.	a	-	go	-	ra	bo	-	a	.	noi	-	-	-	t'pes
-	so	-	al	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
se	vo	-	cê	.	qui	ser	.	sa	-	ber	.	.	.	on
-	de	.	é	.	es	sa	.	mo	-	ra	-	-	da	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	vá
.	mo	-	rar	.	na	pi	-	tan	-	guei	-	-	ra	ter
-	ra	.	bo	.	a	ben	-	ço	-	a	-	-	da	.
.	vo	-	cê	.	for	lá	.	um	.	di	-	-	a	vá
.	ver	.	a	.	fi	lo	-	so	-	fia	.	.	ô	do
.	sam	-	ba	-	dor	da	.	pe	-	sa	-	-	da	.

Linha-rítmica latente<sup>32</sup>:  $\underline{x} \cdot x \cdot x \underline{x} \cdot x \cdot x \cdot \underline{x} \cdot x \cdot (\underline{x})x \cdot x$

Dessa forma, uma linha-rítmica serve sempre de base para o desenrolar do canto, fato presente também nos toques-de-machete (GRAEFF & PINTO 2012). Entretanto, essa fórmula não permanecerá a mesma ao longo da performance inteira, como prevê o princípio da linha-rítmica. As performances encadeiam várias cantigas diferentes que se estruturam sobre fórmulas rítmicas e melódicas variadas, porém sempre com uma linha-rítmica inerente. Logo, independente da variação ou improvisação dos textos e melodias, sua estrutura será sempre assimétrica, mesmo quando os versos sejam de poucas sílabas:

Estrutura rítmica de “Eu vi a ema”, grupo Suspiro do Iguape:

Eu	.	.	.	.	vi	.	a	.	e	-	-	ma	.	.	.
Lá	.	.	.	.	na	.	la	.	go	-	-	a	.	.	.
E	-	-	-	-	ma	.	tem	.	a	-	-	sa	.	.	.
Mas	.	.	.	.	nao	.	a	-	vo	-	-	a	.	.	.

Linha-rítmica inerente (possível):  $\underline{x} \cdot (x) \cdot (\underline{x})x \cdot x \underline{x} \cdot (x)\underline{x} \cdot (x)$

Tão rígida assimetria da estrutura do canto pouco ocorre em outros gêneros musicais, mesmo no samba carioca, que se compõe de frases melódicas sincopadas, porém mais livres, sem basear-se em linhas-rítmicas ou fórmulas pré-concebidas. Entretanto, outros gêneros musicais baianos como o axé, o pagode e o afoxé empregam fórmulas rítmicas assimétricas – ainda que não tão estáveis como no Samba de Roda. Os sambas do baiano Dorival Caymmi são igualmente marcados por essa concepção rítmica, como o exemplo seguinte demonstra:

<sup>32</sup> As sublinhas identificam os beats.

Estrutura rítmica de “Maricotinha”, de Dorival Caymmi:

se	fi	.	zer	.	bom	.	tem	.	poa	-	ma	nhã	.	.	.
.	.	.	.	.	eu	-	vou	.	.	.	.	.	.	.	.
mas	se	.	por	.	e	-	xem	-	plo	.	cho	ver	.	.	.
.	.	.	.	.	não	.	vou	.	.	.	.	.	.	.	.

O princípio vale também para os cânticos do candomblé. A diferença é que a acentuação das sílabas coincide de fato com a linha-rítmica sendo executada pelo Gã. A formação de padrões rítmico-melódicos é uma necessidade em tradições orais, como explica Lühning (2001):

Enquanto no Ocidente a fixação escrita e/ou visual seria a principal fonte de memória, dentro do universo da palavra e do “texto” musical não fixado podemos observar que a cantiga, letra-melodia-percussão, serve como uma ajuda mnemônica: ela estrutura a fala, dá contornos, ajuda na estruturação da memória. A dupla codificação, pela música e pela palavra cantada, faz certamente com que a informação passe por processos de fixação mais intensos e abrangentes nas estruturas mentais”. (LÜHNING, 2001, p. 28).

E se falamos em processos mnemônicos relacionados com ritmo, temos de recorrer à ligação entre linguagem e música na África. Nas línguas africanas tonais, como o bantu e o iorubá, as melodias se formam de acordo com os tons das sílabas entoadas (NKETIA, 1991, p. 219). Esse certamente não é mais o caso do Samba de Roda, cantado em português, mas pode ter sido responsável pela formação original das suas seculares cantigas.

Segundo Kubik, crianças decoram as linhas-rítmicas através de *sílabas mnemônicas* ou *mnemônicos verbais* (KUBIK, 1972). As próprias sílabas indicam a estrutura rítmica da linha-rítmica. A sequência mnemônica por trás da fórmula Kachacha, a mesma do samba, é  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$  (KUBIK, 1979, p. 17). Mais tarde, o pesquisador verifica que os fonemas *n* e *m* funcionam como sílabas “mudas”, coincidindo precisamente com os pulsos elementares vazios e formando acentos off-beat (KUBIK, 1983a, p. 54-55).

Se no Samba de Roda e no candomblé as linhas-rítmicas são a principal orientação temporal da performance, resulta natural que o ritmo das cantigas se atrelem a elas – ou o ritmo das linhas-rítmicas é que se atrelaram às sílabas cantadas em idiomas africanos no passado. É natural também que a necessidade de estruturas rígidas que colaborem na memorização dos cantos seja substituída por sua fixação através da notação musical e de gravações. O músico terá a liberdade de interpretar melodia e ritmo à vontade, transformando-os.

## Dança

A relação estreita entre música e dança em sociedades africanas é uma evidência para os pesquisadores da área. Assim como “samba” designa simultaneamente um gênero musical, um tipo de dança e um evento, não há termos nos idiomas africanos para designar música ou dança isoladamente (KUBIK, 2004), da maneira como ocidentais as compreendem. Música surge do movimento, constituindo-se de padrões mocionais, assim como a dança interage com a música, estimulada pelos seus sons (WULF, 2007). No entanto, pouco se sabe a respeito da interação entre essas duas esferas, mesmo no que se refere a outras culturas tradicionais. Em que níveis rítmicos a música executada em uma roda de samba determina os passos e gestos dos dançarinos?

Uma das razões para a escassez de análises da relação entre música e dança está nas dificuldades quase intransponíveis de representá-la graficamente. Se aqui foi necessária uma seção exclusiva para a reflexão sobre a forma mais adequada de representar os eventos sonoros do Samba de Roda, a dança revela-se ainda mais complexa. Enquanto a música se estende verticalmente pelas variadas frequências sonoras e horizontalmente no tempo, necessitando de, no mínimo, duas dimensões para sua representação, as dimensões da dança são múltiplas. Elas implicam o deslocamento de diversas partes do corpo em várias direções e em momentos diferentes. Tentar unificar a multidimensionalidade de eventos sonoros com a de movimentos complexos se torna ainda mais complicado.

Tais dificuldades podem estar sendo superadas através de métodos computacionais e cognitivos, que, no caso do samba carioca, têm sido desenvolvidos por Marc Leman e Luiz Naveda, sendo reunidos na tese de doutorado do último (NAVEDA, 2011). O computador desenha o desenvolvimento mocional das diferentes partes do corpo ao longo do tempo, a partir de vídeos de dançarinos profissionais, direcionados especialmente para os experimentos. Os gráficos resultantes são apresentados em relação com os beats da música e suas subdivisões<sup>33</sup>.

Apesar de muito bem-sucedido, esse método se limita momentaneamente à identificação de relações periódicas de passos e gestos básicos do samba, deixando de lado aspectos da improvisação – aspectos menos relevantes no samba carioca que no Samba de Roda. Além disso, as relações identificadas permanecem no plano de uma linha de pulsos elementares e beats uniformes, sem poder considerar as diferentes sequências tímbricas. Futuramente seria interessante desenvolver esse método procurando adequá-lo a culturas tradicionais, nas quais a diversidade de passos, gestos e possibilidades de improvisação é geralmente maior.

A dança do Samba de Roda transcende movimentos periódicos que coincidem com pulsos elementares, assemelhando-se às danças de culturas africanas:

Pode haver grande liberdade de improvisação e cada um pode variar e ampliar, de várias maneiras, seus movimentos básicos de acordo as fórmulas rítmicas tocadas pelo percussionista principal ou por outros instrumentistas, que formam uma base de orientação para a dança; ou então os dançarinos podem encadear e organizar seus virtuosos movimentos a partir da integração dos ritmos resultantes dos diferentes instrumentos do conjunto. É costume que um bom dançarino tente reproduzir de uma determinada forma os ritmos da música através de sua dança.<sup>34</sup> (NKETIA, 1991, s. 260, trad. nossa).

Assim, a análise coreográfico-musical do Samba de Roda impõe outra barreira referente a duas características que o distingue, junto das danças africanas, de outras tradições coreográficas: o *policentrismo* e a *multiplicação* (GÜNTHER, 1969). Porque a dança africana concebe diversas partes do corpo, e não o corpo inteiro, como propulsor dos movimentos, o dançarino isola esses múltiplos centros – policentrismo – para a realização de diferentes padrões mocionais (op. cit.). Como representar em uma única notação os diversos movimentos das mãos, dos braços, dos pés, dos joelhos, dos quadris, ao mesmo tempo?

<sup>33</sup> A interpretação de Naveda diverge da empregada aqui, não se baseando em pulsos elementares. O autor parte da visão mais comum do samba, que lhe atribui um compasso binário, isto é, de dois tempos – em nosso entendimento dois beats – que são novamente divididos em quatro partes – aqui compreendidos como os quatro pulsos elementares de cada beat.

<sup>34</sup> “Scales, modes and other details of tonal organisation contribute to the total impact of a piece of music on the dancer and may influence the expressive quality of his dance. Generally, however, it is rhythm that is articulated in the basic movements employed in the dance - the rhythm of a song where this is clearly defined for the purpose of the dance, or rhythm played by melodic and non-melodic instruments. These rhythms which govern the choice of movement sequences or the grouping of such sequences may be complex and may be organised linearly or multilinearly”.

Já a multiplicação é a técnica africana de “despedaçar uma sequência de movimentos simples e unificada em várias moções” (op. cit., p. 31, trad. nossa). Se nas danças ocidentais um dos pés suporta o peso do corpo, enquanto as outras partes realizam os movimentos, nas danças africanas o próprio passo de apoio do corpo é dividido em vários momentos. Essa técnica explica a dificultosa tentativa de reconhecer nos passos do famoso “miudinho” do Samba de Roda sobre qual lado do corpo o dançarino está se apoiando. Günther (op. cit.) até menciona um movimento típico da dança “Jazz walk” que se assemelha ao miudinho: “Frequentemente o pé que carrega o peso, rigidamente preso ao chão, é arrastado para trás em sua segunda moção por um leve deslize” (p. 31).

Os diversos tipos de movimento fundamentam-se sobre o mesmo alicerce rítmico da percussão. Embora uma análise ideal que integre os diferentes níveis rítmicos da música e da dança seja difícil na falta de métodos adequados, a observação atenta dos dançarinos do Samba de Roda mostra que a dança incorpora as quatro funções rítmicas da percussão, como o pandeiro. Os movimentos das diferentes partes do corpo são capazes de representar simultânea e alternadamente os pulsos elementares, os beats, a linha-rítmica e a improvisação:

1. No constante movimento dos quadris e nos curtos passos se refletem os pulsos elementares;
2. A troca de apoio sobre o lado direito e o lado esquerdo do corpo se dá sobre o beat;
3. Nos momentos de improvisação, diferentes partes do corpo movem-se mais enfaticamente, resultando em acentos coreográficos que coincidem com as batidas da linha-rítmica;
4. O movimento dos pés incorpora o padrão microrrítmico do samba.

A seguir procura-se ilustrar os movimentos do passo básico do samba com a ajuda do sistema TUBS:

Passos básicos do Samba:

Corpo inteiro	D	.	.	.	E	.	.	.	D	.	.	.	E	.	.	.
Quadris	d	e	D	.	e	d	E	.	d	e	D	.	e	d	E	.
Pé esquerdo	-	.	+	.	-	+	.	↓	-	.	+	.	-	+	.	↓
Pé direito	-	+	.	↓	-	.	+	.	-	+	.	↓	-	.	+	.

D / E = Amplo movimento do lado direito/esquerdo

- = Apoio principal do corpo

↓ = Amplo movimento anterior arrastando o pé no chão

d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo

+ = Curto movimento dianteiro

- = Calcanhar volta ao chão

Na figura acima se pode notar que principalmente os pés tendem a executar o mesmo padrão microrrítmico dos instrumentos de percussão: os quartos pulsos são acentuados e envolvem os movimentos mais amplos; os primeiros pulsos são amplos e servem de apoio para o peso do corpo; os segundos e terceiros pulsos são curtos e quase imperceptíveis. Registre-se ainda que o som dos pés – que no miudinho friccionam o chão constantemente – assemelha-se ao som do padrão microrrítmico – principalmente se pensarmos em um reco-reco, instrumento igualmente friccionado. Esse fato ainda é corroborado por um enfático depoimento do famoso sambista Paulinho da Viola, mencionado por Kazadi (2006), sobre a antiga prática do samba carioca: “Conforme salienta Paulinho, a dança exibida por solistas no meio do círculo tinha um caráter específico: o de duplicar o padrão rítmico contrapontístico básico com o som dos passo [sic]” (p. 83).

Na dança de algumas sambadeiras tradicionais do Recôncavo Baiano constata-se outro padrão básico de movimentos dos pés, dividido em três passos pequenos, em vez de quatro.

Os passos continuam a corresponder aos pulsos elementares, de maneira que a troca de apoio corporal não coincide com cada *beat*:

Passo ternário do Samba de Roda em relação com a linha-rítmica básica de 8 pulsos elementares:

d <sub>-</sub>	e	D↓	e <sub>-</sub>	d	E↓	d <sub>-</sub>	e	D↓	e <sub>-</sub>	d	E↓	d <sub>-</sub>	e	D↓	e <sub>-</sub>
----------------	---	----	----------------	---	----	----------------	---	----	----------------	---	----	----------------	---	----	----------------

D / E = Ampla movimento do lado direito/esquerdo

d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo

↓ = Ampla movimento anterior arrastando o pé no chão

<sub>-</sub> = Apoio principal do corpo

- = Calcanhar volta ao chão

Esse movimento resulta em uma relação métrica divergente da anterior e, evidentemente, em um padrão sonoro ternário. Se o ponto de apoio da dança ocorre a cada três pulsos elementares, e os beats estão diretamente ligados com os – ou são mesmo determinados pelos – passos principais da dança, esse padrão coreográfico pode ser de origem diferente daquela dos passos básicos do samba, remetendo a uma cultura da costa ocidental africana<sup>35</sup>.

Representar a relação entre a linha-rítmica instrumental e sua assimilação pelo dançarino mostra-se ainda mais complexa do que ilustrar os passos básicos e periódicos do samba. Afinal, como mencionado, é durante a improvisação do dançarino que determinados padrões rítmicos, entre eles a linha-rítmica, serão incorporados coreograficamente. A incorporação pode ocorrer através de diversas partes do corpo ao mesmo tempo e em várias direções. Contudo, a linha-rítmica também pode revelar-se somente nas pernas, de uma maneira simples que possibilita sua representação:

Passos coreográficos do Samba de Roda em relação à linha-rítmica:

x	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.	x	.	.	x	.
D↑	e	.	D↑	e	.	D°	.	D↑	e	.	D↑	e	.	D°	.

D = Ampla movimento dianteiro do pé direito

e = Curto movimento dianteiro do pé esquerdo

↑ = Ampla movimento dianteiro arrastando o pé no chão

° = O pé é “chutado para trás” atingindo seu ponto mais alto

Os exemplos tornam claro que os movimentos coreográficos do Samba de Roda não apenas dialogam com os sons executados, mas parecem ser ordenados pelos mesmos princípios rítmicos de sua música.

## Conclusão

Os resultados apresentados neste artigo evidenciam a importância de pesquisas musicais para tradições afro-brasileiras que transcendam a análise de partituras, fontes históricas e teorias musicais europeias. As teorias africanas sobre música e dança demonstram grande afinidade com os fenômenos musicais brasileiros, contribuindo enormemente para sua compreensão. A dimensão dessa afirmativa é ainda maior do que se pode demonstrar aqui. As relações rítmicas entre instrumentos, canto e dança revelam ainda outros aspectos da organização rítmica do Samba de Roda, e mesmo do samba carioca, a serem expostos em publicações futuras.

Os fundamentos musicais africanos aqui explorados foram descobertos através de intensa pesquisa etnográfica de antropólogos e etnomusicólogos na África. Isso significa que tal conhecimento sobre o funcionamento da música africana baseia-se nos próprios fenômenos musicais, na performance e na percepção de seus músicos. Para esses, ritmo é mais do que

<sup>35</sup> Ver Kubik (1979, p. 19-21; 1986, p. 126).

duração de notas. É também mais do que sequências tímbricas, acentuações, fenômenos acústicos organizados no tempo. No Samba de Roda, ritmo funciona como uma matriz que orienta toda a performance e mesmo outros, senão todos aspectos da vida de seus praticantes, como sugere Agawu (1987) em relação a tradições africanas. Até que ponto tal concepção não estaria presente em toda a música afro-brasileira?

### Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. “The Rhythmic Structure of West African Music“. *The Journal of Musicology*, ano 5, n. 3, p. 400-418, verão 1987.

BENGTSSON, Ingmar. “Empirische Rhythmusforschung in Uppsala“. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 1, p. 195-219, 1975.

BLACKING, John. *How musical is man?*. University of Washington Press, 1973.

CHERNOFF, John Miller. *Rhythm and Sensibility*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1979.

CROOK, Larry. *Music of Northeastern Brazil*, Nova Iorque e Londres: Routledge, 2007.

GERISCHER, Christiane. *O Suingue Baiano. Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

GRAEFF, Nina. “Reflexos da nomeação do samba de roda como Obra-Prima da Humanidade pela UNESCO sobre a cultura do Recôncavo Baiano”. In: Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias (Eds.). *Musics and knowledge in Transit / Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito*. Lisboa: Colibri, 2012.

\_\_\_\_\_. “Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras”, in: *Artelogie* 4, jan. 2013. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article173> [04.03.2013]

GRAEFF, Nina; PINTO, Tiago de Oliveira. “Música entre Materialidade e Imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano / Music Between Tangibility and Intangibility: The Toques-de-Machete from Recôncavo Baiano”. *Revista Mouseoin. Revista Eletrônica do Museu e Arquivo Histórico La Salle* ano 1, n.10, p. 72-97, jan-abr. 2012.

GÜNTHER, Helmut. *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes*. Graz: Universal Edition, 1969.

JACKENDOFF, Ray; LERDAHL, Fred. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1983.

KAUFFMANN, Robert. “African Rhythm: A Reassessment“. *Ethnomusicology*, ano 24, n. 3, p. 393-415, 1980.

KAZADI wa Mukuna. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. Perspectivas Etnomusicológicas*. 3ª edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

KEIL, Charles. “Participatory Discrepancies and the Power of Music”. *Cultural Anthropology*, ano 2, n. 3, p. 275-283, ago. 1987.

KOETTING, James. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music". *Selected Reports*, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerhard. "Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns". *Review of Ethnology*, ano 3, n. 22, p. 169-176, 1972

\_\_\_\_\_. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

\_\_\_\_\_. (1983a). "Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika". In: Artur Simon (Ed.). *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983a. p. 49-57.

\_\_\_\_\_. (1983b). "Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik". In: Artur Simon (Ed.). *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983b. p. 327-400.

\_\_\_\_\_. *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. 2ª edição (1984). Wien: Lit, 2004.

\_\_\_\_\_. "Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line Formeln". In: Albrecht Schneider (Ed.). *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Frankfurt am Main: Lang, 2008. p. 359-398.

\_\_\_\_\_. *Theory of African Music*. Volume 2. Chicago: Chicago University Press, 2010.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. "Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura". *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 12, p. 5-24, jul.-dez. 2005.

LOCKE, David. "Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Ewe Dance Drumming". *Ethnomusicology*, ano 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.

LÜHNING, Angela. "Música: palavra-chave da memória". In: Fernanda Teixeira de Medeiros e Elisabeth Travassos (Eds.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 23-33.

MOEHN, Frederick. "A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and other Matters of (Politically) Correct Music Making". *Ethnomusicology*, ano 53, n. 2, p. 276-307, 2009.

MAULTSBY, Portia. "Africanisms in African-American Culture". In: Joseph E. Holloway (Ed.). *Africanisms in American Culture*. Indiana Univ. Press, 1990. p. 326-355.

NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba. A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. Tese de Doutorado, Universidade de Ghent, 2011. Disponível em: [http://www.ipem.ugent.be/samba/SambaProject/Thesis\\_files/Naveda2011\\_GestureInSamba\\_PhDthesis.pdf](http://www.ipem.ugent.be/samba/SambaProject/Thesis_files/Naveda2011_GestureInSamba_PhDthesis.pdf) [04.03.2013]

NKETIA, Joseph H. Kwabena. *Die Musik Afrikas*. 2ª edição. Trad. Claus Raab, Wilhelmshaven: Noetzel, 1991.

PANTALEONI, Hewitt. "Three Principles of Timing in Anlo Dance Drumming". *African Music* ano 5, n. 2, p. 50-64, 1972.

PFLEIDERER, Martin. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Transcript, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlim: Museum für Völkerkunde, 1991.

\_\_\_\_\_. “As cores do som. Estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira”. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos* 22-23, USP, São Paulo 1999-2001 p. 87-109. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/cea/revista/africa\\_022/af04.pdf](http://www.fflch.usp.br/cea/revista/africa_022/af04.pdf) [04.03.2013].

\_\_\_\_\_. “Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora”. *Revista de Antropologia* ano 44, n. 1, 2001b, p. 221-286.

POLAK, Rainer: (2010). “Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali”. *Music Theory Online* ano 16, n. 4, dez. 2010. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html> [04.03.2013]

RYCROFT, David R. “Tribal Style and Free Expression”. *African Music* vol. 1, 1954. p. 16-27.

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

\_\_\_\_\_. “Ritmo melódico nos bambas do Estácio”. In: Fernanda Teixeira de Medeiros e Elizabeth Travassos (Eds.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 2001b. p. 53-60.

SEEGER, Charles. “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”. *The Musical Quarterly*, ano 44, n. 2, p. 184-195, abr. 1958.

## A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica

Suzel Ana Reily

### Resumo

Nas últimas décadas, vem surgindo um número crescente de estudos, particularmente nas áreas das ciências cognitivas, humanas, sociais e historiográficas, que visa compreender a relação entre a música e a memória. Aqui discutem-se as abordagens principais referentes ao estudo da memória, notando que, de modo geral, a memória é apresentada não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como uma prática, isto é, como uma forma socialmente consequente de articular o passado ao presente. Partindo da visão da memória enquanto prática, o texto passa a explorar o potencial analítico desta perspectiva para a etnomusicologia, através da apresentação de uma série de exemplos etnográficos em que diferentes esferas da memória são mobilizadas durante a performance musical.

**Palavras-Chave:** prática da memória, teoria etnomusicológica, passados, cognição, performance

### Abstract

Over the past few decades, there has been a growing number of studies in areas encompassed by the cognitive sciences, the humanities, the social sciences and historiography that aim to understand the relationships between music and memory. This piece looks at the main approaches to the study of memory, noting that, for the most part, this literature presents memory not as a collection of static bits of knowledge or fragments, but as practice, that is, as a socially consequential means of articulating the past to the present. Drawing on this perspective, the text proceeds with an exploration of the analytic potential of this orientation through the presentation of a series of ethnographic examples in which different spheres of memory are mobilized during musical performance.

**Keywords:** practice of memory, ethnomusicological theory, pasts, cognition, performance

De acordo com Maurice Halbwachs (1992), nossas memórias são de suma importância para o processo da comunicação humana. Poderíamos dizer também que sem memória não poderíamos fazer música. Para constatarmos isto, contemplemos, por um instante, as múltiplas maneiras em que mobilizamos nossas memórias na produção de uma canção. Em primeira instância, voltamo-nos às nossas memórias individuais, posto que precisamos lembrar a melodia, o ritmo e o texto da música, informação armazenada em nosso cérebro; também precisamos mobilizar nossas memórias musculares associadas à emissão dos sons, tais como o uso do aparato vocal, da respiração e demais órgãos corporais envolvidos no canto. Mas uma performance só existe no tempo e no espaço; logo, existe num contexto social. O momento do canto, portanto, evoca memórias diversas referentes ao contexto, como experiências passadas em que cantamos esta ou outra música ou em que ouvimos outra pessoa cantar. Podemos nos sentir referidos a um mundo musical que associamos àquela música e/ou ao seu estilo. Algum aspecto da canção pode também nos remeter a passados bastante distantes das nossas experiências imediatas, como o tempo dos antepassados ou o tempo mítico dos deuses. Com efeito, a corrente de associações que

pode ser desencadeada por uma performance musical é infinita, sendo sua densidade consequência do nosso grau de comprometimento com a canção e o(s) contexto(s) de sua performance.

Se estamos envolvidos num conjunto musical, o cruzamento de nossas memórias com as memórias dos demais participantes se torna ainda mais evidente para nós a cada instante em que emitimos nossas vozes em sincronia com outras vozes. Certificamo-nos, assim, de que conhecemos a mesma música e, logo, damos-nos conta de que temos memórias em comum. Nossas memórias compartilhadas englobam os aspectos contextuais da performance, tais como os participantes envolvidos, sua localidade, sua temporalidade e o conjunto de práticas mais ou menos padronizado que identifica aquela performance. Com efeito, toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes, mas também por aqueles que são excluídos dele. Esta memória é o produto de sucessivas performances – a trajetória, por assim dizer, da canção, que, com cada nova performance, vai sendo resignificada por aqueles que a apropriam. Deste modo, a própria trajetória da canção cria uma memória. Como uma espécie de arquivo, a performance retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo.

A memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram. As memórias podem estar assentadas nos indivíduos, mas elas adquirem significados quando são integradas à vida em sociedade (ASSMANN, 2006, p.8). Enquanto conceito, a memória nos remete ao mundo das experiências humanas e das formas cotidianas de invocar o passado (RICOEUR, 2000). Mas é importante lembrar que a memória opera de formas diferentes em momentos e contextos distintos (OLICK; ROBBINS, 1998, p.122). Investigar a memória, portanto, envolve a documentação das transformações nos conceitos do passado no interior de um determinado grupo, na medida em que seus membros buscam resignificá-lo de acordo com seus interesses atuais (OLICK; ROBBINS, 1998, p.128). Para Diana Taylor (2003, p.80), a memória é saber – um saber que liga “o indivíduo à coletividade, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico”. Mas lembrar envolve nossa agência; mobilizamos nossas memórias de modo a articular saberes díspares e formas de imaginar ligações entre o eu e o outro, tanto no presente quanto no passado (TAYLOR, 2003, p.82). Logo, como propõe Foucault (1980), a memória é uma prática.

Nas últimas décadas, a etnomusicologia tem se voltado cada vez mais para a documentação da relação entre música e memória, privilegiando o estudo do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas. Seguindo paradigmas desenvolvidos nas ciências sociais, principalmente, esta literatura apresenta a memória não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular o passado ao presente, mobilizado por agentes sociais nas suas interações cotidianas. Estas abordagens, portanto, estão em sintonia com uma visão que entende o fazer musical como uma prática da memória. Como vimos acima, a música nos induz a fazer conexões entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades.

As quatro contribuições etnográficas apresentadas na segunda parte desta edição de *Música e Cultura* partem de uma perspectiva da memória enquanto prática, onde os passados invocados nas atividades musicais adquirem significado em função das condições de vida dos seus participantes no presente. De modo a contextualizar estes trabalhos, apresenta-se aqui uma discussão de diversas perspectivas interdisciplinares referentes à

memória enquanto prática social, vistos em relação a uma série de exemplos etnográficos em que diferentes esferas da memória são mobilizadas durante a performance musical.

### **Fundamentos biológicos da memória**

Quando nos lembramos de uma canção, o sistema computacional, por assim dizer, do nosso cérebro entra em ação, desencadeando um processo neuronal complexo. A atividade musical envolve várias regiões do cérebro, de modo que diversos sistemas neuronais são recrutados para o cumprimento da tarefa. Simplificando a literatura referente ao funcionamento cerebral para o leitor leigo, Daniel Levitin nos informa que:

A performance musical – seja qual for seu instrumento, ou se você canta ou rege – envolve [o recrutamento d]os lobos frontais [...] para o planejamento do seu comportamento, assim como o córtex motor na região posterior do lóbulo frontal, logo abaixo do topo da cabeça, [para acionar os movimentos necessários] e o córtex sensorio, que dá um retorno tátil para que você possa saber se foi acionada a tecla correta no instrumento ou se a batuta foi para onde você pretendia levá-la. [...] Lembrar a letra recruta os centros linguísticos, incluindo as áreas de Broca e de Wernicke,<sup>1</sup> bem como outros centros linguísticos nos lobos temporal e frontal (LEVITIN, 2006, p.86).<sup>2</sup>

Para que os sistemas neuronais sejam ativados na performance, é preciso que se tenha memórias que possam ser recrutadas. Para Levitin, o modelo mais convincente na formação de memórias é o modelo dos “rastros múltiplos”, desenvolvido por Douglas Hintzman (1986). Este modelo propõe que nossas percepções envolvem tanto a retenção de informação específica quanto de estruturas (ou paradigmas) das nossas experiências. No caso de uma melodia, por exemplo, registramos as notas específicas que ouvimos bem como a estrutura do contorno melódico da peça (LEVITIN, 2006, p.164); assim, se ouvimos a música numa tonalidade diferente em outra oportunidade ou utilizando um estilo distinto daquele usado no nosso encontro inicial com a música – como “Garota de Ipanema” tocado em ritmo de forró – somos capazes de reconhecê-la como variante de uma categoria que conhecemos. Do mesmo modo, podemos reproduzir o contorno melódico de uma peça em outra tonalidade ou com ritmo alterado, tarefa que não seria possível se nossas memórias só registrassem uma sequência de notas precisas. Conforme nos deparamos com novos elementos e exemplares de categorias armazenadas na memória, estes paradigmas vão adquirindo contornos cada vez mais sofisticados, sendo que também vamos progressivamente reajustando e resignificando nossas percepções do mundo.

O armazenamento, por assim dizer, destas memórias, se dá através de agrupamentos ou redes de neurônios que formam unidades operacionais, que Gerald Edelman (1992) chama de “mapas”, e estes mapas neuronais conectam-se a outros mapas, formando redes de mapas de conexões múltiplas cada vez mais complexas. A teoria da “seleção de grupos neuronais” de Edelman (1992) propõe que os mapas neuronais emergem do nosso comportamento – das nossas atividades diárias. Cada vez que repetimos um ato,

---

<sup>1</sup> A área de Broca encontra-se na parte esquerda do lóbulo frontal e está ligada à produção da linguagem; a área de Wernicke está situada na parte posterior do lóbulo temporal esquerdo e se relaciona com a compreensão da linguagem.

<sup>2</sup> Esta e as demais traduções deste texto foram feitas pela autora.

estimulamos os mapas associados a este ato, que por sua vez podem vir a estimular outras redes e assim por diante. Com a repetição de determinados atos, a mobilização de um determinado conjunto de mapas e de redes de mapas se torna habitual; nossas práticas cotidianas, portanto, assentam-se como práticas da memória.

Se, por um lado, o recrutamento habitual de determinados mapas neuronais pode dar certa estabilidade às nossas práticas e torná-las cada vez mais automáticas, a continuidade no nosso engajamento com o mundo garante a contínua reconfiguração destes mapas e suas redes, do mesmo modo em que as memórias codificadas estão sendo constantemente atualizadas. A extraordinária complexidade dos processos cerebrais, com sua infinidade de conexões múltiplas, dá plasticidade às nossas memórias e ao nosso recrutamento delas. Com efeito, um dos fundamentos da teoria da seleção de grupos neuronais é que o mapeamento neuronal está em constante fluxo; trata-se de um sistema altamente adaptável e mutável que se recria no decorrer do seu diálogo interno, estimulado pelas nossas percepções e experiências no mundo (EDELMAN, 1992). Na medida em que desenvolvemos práticas diárias, tanto de ordem individual quanto social, influenciemos, pela nossa agência, o assentamento e reforço de nossas práticas memoriais.<sup>3</sup>

Como nossas memórias são codificadas em unidades operacionais, o seu acionamento é facilitado por estruturas estáveis (LEVITIN, 2006, p.165). Com efeito, é mais fácil decorar a letra de uma música do que um texto fixo sem métrica ou rima. Um contorno melódico, frases com estruturas silábicas fixas, rima e estruturas rítmicas se unem na canção para nos auxiliar na memorização. Com o conjunto destes elementos integrados a uma rede neuronal, torna-se possível reaver o todo com maior precisão no momento da performance.

Este fenômeno foi explorado em diversas culturas ao longo do tempo, particularmente nas sociedades não-letradas. As tradições bárdicas, por exemplo, mantinham especialistas encarregados de guardar em suas memórias a história do grupo e, para conseguir esta proeza, quase sempre codificavam a informação em estruturas musicais. Nas Ilhas Britânicas no período medieval, por exemplo, a realeza e os chefes de clãs sustentavam bardos que, acompanhados por harpas, cantavam poemas épicos sobre as façanhas e genealogias de seu patronos. O treinamento destes bardos era longo e severo, particularmente entre os *filid*, uma casta superior de músico-poetas irlandeses que persistiu até meados do Século XVII. Os textos existentes de suas recitações estão em gálico clássico e sua forma poética utiliza sistemas métricos elaborados (MACINNES, 2007-2013). Sabe-se que estes textos eram cantados, mas não existem registros das formas melódicas que os acompanhavam.

Quando os europeus começaram suas viagens de conquista e colonização pelo mundo, encontraram outras tradições bárdicas como a dos “*griots*” nas regiões de Mandem, o antigo império de Mali, na África Ocidental. O termo “*griot*” foi derivado pelos franceses da palavra árabe “*iggio*” e veio a referir-se a uma casta hereditária de músicos-poetas conhecidos por termos próprios nas suas respectivas etnias (*jali* entre os mandinca; *gewel* entre os volofe; *gawlo* entre os fulfulde etc.), tradições estas que ainda continuam bastante vivas. Os *jali*, por exemplo, acompanham suas performances com um *bala* (espécie de xilofone) ou uma *kora* (espécie de harpa) e cantam em louvor ao seus patronos utilizando textos que entrelaçam “frases descritivas, termos de louvor, provérbios, canções

---

<sup>3</sup> Uma explicação mais detalhada das teorias de Edelman para o não-especialista pode ser encontrado em Becker, 2004, p.112-117.

tradicionais e padrões instrumentais que integram uma narrativa ou coletânea de proezas, atos, eventos, atributos e valores sociais” (ARNTSON, 1998, p.490). Suas performances são produzidas no momento e podem durar horas.

Os cantores dos grandes épicos vernáculos europeus também executam longos textos sem o uso de apoios manuscritos. Inspirados pelas coleções das façanhas heróicas do El Cid levantadas por Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), os colecionadores europeus do Século XIX registraram exemplos de épicos, como o *Kalevala* finlandês, o *byliny* russo<sup>4</sup> ou os cantos épicos sérvios<sup>5</sup> (BOHLMAN, 2013). Os cantores destes épicos reproduziam longas sequências textuais, tendo em média de 50 a 400 linhas, havendo, contudo, exemplos bem mais longos (OINAS, 1972, p.106). No seu estudo clássico sobre a performance destas tradições, Albert B. Lord (1973 [1960]) mostrou como estes textos são elaborados no momento da performance com o uso de fórmulas que fazem parte de um inventário de frases retido na memória do bardo. Usando o enredo da estória como guia, o bardo constrói a narrativa utilizando seu repertório de fórmulas. Geralmente as fórmulas ocupam meia linha ou uma linha inteira e encaixam-se na estrutura fixa da frase musical utilizada pelo gênero épico em questão. Frequentemente as estruturas métricas das frases têm características próprias, como no caso dos *filid* irlandeses. O *Kalevala*, por exemplo, usa uma métrica conhecida como “tetramétrica trocaica”.<sup>6</sup>

No caso dos épicos sérvios que foram o foco do trabalho de Lord, cada linha cantada deve ser composta por dez sílabas, tendo uma pausa após a quarta sílaba. Assim, as fórmulas para uma linha são compostas de duas partes: a primeira tem quatro sílabas e a segunda tem seis. Cada canto envolve a repetição de uma mesma frase melódica, sendo que, a cada repetição, pode haver alguma variação melódica e rítmica. As fórmulas também não são totalmente fixas, o que permite ajustamentos no momento performativo. Lord mostra como o cantor faz uso de um conjunto de padrões de fórmulas em determinados casos, tais como fórmulas para personagens, localidades, temporalidades, ações etc.; o cantor utiliza estas fórmulas como a base da sua “improvisação”, substituindo palavras e/ou pequenas frases, seguindo a estrutura gramatical da fórmula. Por exemplo, a frase “*Jalah re e, zasede ogata*” (“Por Alá”, disse ela, ela montou no cavalo branco), serve de paradigma para muitas outras frases, como “*Jalah re e, posede ogina*” (“Por Alá”, disse ele, ele montou no cavalo branco), “*Jalah re\_e, posede hajvana*” (“Por Alá”, disse ele, ele montou no animal), “*A to re\_e, zasede hajvana*” (E ele disse isto, ele montou no animal), “*A svatori konje zasedo e*” (E os convidados do casamento montaram seus cavalos) (LORD, 1973, p.50-51). Para Lord, estes cantores não memorizam os textos de suas canções: eles *praticam* sua arte até serem capazes de compor – e recompor – um épico no momento em que é cantado (LORD, 1973, p.25).

As técnicas de composição formulaica descritas por Lord podem ser encontradas em diversas tradições do mundo. No Brasil, por exemplo, elas são utilizadas na cantoria nordestina (SAUTCHUK, 2012), nas toadas de folias de reis (REILY, 2002), no cururu paulista (Teófilo de Queiroz Junior, comunicação pessoal, 1990) e, provavelmente, em muitas outras tradições que envolvem o improviso textual. Os mesmos mecanismos formulaicos envolvidos na produção de épicos podem ser empregados em improvisações musicais, como no jazz ou na música clássica indiana. Laudan Nooshin (2003) mostrou como os

<sup>4</sup> Estes épicos narram a invasão dos tártaros na Rússia.

<sup>5</sup> Estes épicos relatam as lutas entre sérvios e turcos.

<sup>6</sup> Nesta métrica, cada frase tem oito sílabas; as sílabas 1, 3, 5 e 7 são prolongadas (LÁ-la LÁ-la LÁ-la LÁ-la).

músicos iranianos passam anos decorando o *radif*, um conjunto de peças/exercícios que formam a base da criatividade performativa dos músicos mestres da música clássica iraniana. O aprendiz só começa a improvisar, isto é, a criar suas próprias sequências de motivos extraídos do *radif* quando este repertório já está totalmente automatizado. A universalidade e versatilidade da técnica devem-se à sua relação com o funcionamento neuronal humano, que não só retém estruturas e inventários, mas, pela prática, transforma estas informações em unidades operacionais para que possam ser mobilizadas dinamicamente na prática da performance.

### **A memória contextual**

De acordo com a teoria dos rastros múltiplos, o registro memorial que fazemos de nossas experiências engloba o contexto completo em que a vivemos. No caso de uma memória musical, isto pode incluir quem estava presente no evento da performance; como estas pessoas se comportaram; onde ocorreu; as características do local; o posicionamento da música em relação às outras atividades do evento; a sua temporalidade; o(s) motivo(s) do acontecimento; a relação do evento com outros eventos; episódios inesperados que ocorreram durante o evento e muito mais. Estas memórias também são codificadas, ora com precisão (como dados específicos), ora de forma paradigmática, inserindo-se no nosso repertório de memórias de categorias classificatórias e de memórias dos inventários destas categorias. Estas memórias também vêm a se integrar a mapas neuronais, podendo ser mobilizadas junto com outras redes do sistema.

Hintzman (1986) argumenta que guardamos rastros no nosso cérebro de todas as nossas experiências, mas a frequência com que vivemos experiências similares influencia o nosso modo de acessá-las. Eventos únicos têm uma possibilidade maior de serem lembrados com detalhes bastante específicos, enquanto que atividades repetidas e costumeiras passam a se fundir umas com as outras e, assim, vêm a serem lembradas de forma paradigmática.

Roger Brown e James Kulik (1977) chamaram esta memória episódica, em que detalhes precisos de uma experiência marcante, particularmente em relação a uma experiência traumática, são lembrados, às vezes anos e mesmo décadas após o acontecimento, de “memória de *flash*” (*flashbulb memory*). O antropólogo Harvey Whitehouse (1996) mostrou como este fenômeno é utilizado em algumas culturas, particularmente em ritos de passagem e iniciação. Entre diversas etnias de Papua Nova-Guiné, os meninos passam por um processo de iniciação altamente secreto, conhecido como o “*orokaiva*”. Numa das fases deste processo, os noviços, de venda nos olhos, são espancados por homens maduros que se apresentam aos rapazes como “espíritos” – os “*embahi*”. Estas provações, que ocorrem esporadicamente ao longo dos anos de reclusão (de três a sete, dependendo do grupo étnico), geram traumas e profundos sentimentos de terror. Para Whitehouse, estas circunstâncias oferecem uma oportunidade de avaliar as propostas de Brown e Kulik. Com efeito, Whitehouse constatou que muitos homens que passaram pelo *orokaiva* guardavam memórias bastante precisas dos seus encontros com os *embahi*.

Entre os psicólogos cognitivos, o debate é intenso em torno do conceito de memória de *flash*, posto que vários estudos têm demonstrado que este tipo de memória tem o mesmo – ou mesmo um menor – grau de confiabilidade que qualquer outro tipo de memória episódica. No entanto, o grande interesse provocado pelas propostas de Brown e Kulik

estimulou pesquisas em torno da memória episódica, gerando conclusões relevantes para a etnomusicologia. Estes trabalhos sugerem que, de fato, memórias de experiências de alto impacto emocional são vividas, fenomenologicamente, de forma distinta de outras memórias, posto que as pessoas relatando tais memórias incluem muitos detalhes nos seus relatos e sentem-se bastante seguras de suas recordações, mesmo quando estas memórias são, comprovadamente, falhas (TALARICO; RUBIN, 2007). Elizabeth Phelps e Tali Sharot (2008) complementam este estudo, demonstrando que memórias de experiências de alto impacto demonstram atividade na amígdala cerebral, a área cerebral associada à formação de memórias emocionais. Elas argumentam que, durante experiências emocionais, o sujeito tende a focalizar a sua atenção nos detalhes diretamente associados à produção das emoções, reduzindo a sua assimilação de outros detalhes contextuais (PHELP; SHAROT, 2008, p.149). Além disto, memórias de tais eventos tendem a ser mais duradouras que outras memórias (PHELP; SHAROT, 2008, p.148). Levitin afirma que a amígdala cerebral tem um papel central também na memória musical, sendo ativada particularmente quando uma experiência musical nos afeta emocionalmente, tanto durante experiências de escuta quanto na recordação delas (2006, p.167).

Todos nós podemos relatar experiências em que, ao ouvir uma música, desencadeou-se uma série de lembranças – *flashes*, por assim dizer, de experiências passadas e, via de regra, tratam-se de episódios de impacto afetivo: a peça que tocamos no nosso primeiro recital de piano; a música que estava tocando na primeira vez em que dançamos com o/a namorado/a; a música no primeiro disco que compramos etc. Um exemplo pessoal de um *flash* ocorreu comigo há alguns anos, logo após a morte de meu pai. Fui a uma missa em Belfast e, após a bênção, o coral começou a cantar o hino “*How Great Thou Art*” (Quão grande és tu), enquanto a congregação deixava a igreja. A imagem do meu pai cantando este hino me veio à cabeça e ouvi sua voz claramente, sobressaindo no coro, potente barítono que era. Lembrei-me do dia, na minha adolescência ainda, em que ele me disse que este era seu hino favorito. A terceira linha começa com a frase “*I see the stars*” (vejo as estrelas), que ele me disse ter um significado especial para ele, por estar associada à sua lembrança do dia em que ele me levou, aos cinco anos de idade, para buscar meus primeiros óculos. Quando saímos da loja, já era de noite. Ele disse que eu olhei para o céu e exclamei, “Papai, as estrelas existem de verdade!” Hoje em dia não sou capaz de ouvir este hino sem haver o desencadeamento destas lembranças, sendo que, além das recordações originais, me recordo também do impacto da experiência de recordar e sou tomada, novamente, por uma grande emoção. E vale notar que o significado da música para o meu pai também residia numa memória pessoal que este hino invocava para ele. Este hino e as lembranças que ele desencadeia demarcam uma ligação entre meu pai e eu, que engloba diversos passados de nossas biografias.

No seu relato do caso de Lucy, Tia DeNora (2000, p.41-43) mostra como Lucy mobiliza sua memória quando ouve os *Impromptus* de Schubert no seu ritual particular de relaxamento. Lucy contou a DeNora que ela costuma ouvir os *Impromptus* numa sala silenciosa, sentada numa cadeira de balanço posicionada entre as caixas de som. As peças invocam memórias prazerosas de sua infância: seu pai, já falecido, tocava estas obras no piano à noite e, de sua cama, Lucy as ouvia, sentindo-se embalada pelo seu caráter calmo e, para ela, “meio triste, mas não de todo” (DENORA, 2000, p.41). Com este exemplo, DeNora demonstra que a eficácia dos *Impromptus* em induzir o relaxamento em Lucy decorre do “histórico de uso” que a própria Lucy desenvolveu. Como diz DeNora:

No caso de Lucy, os efeitos da música derivam da forma em que ela atua para juntar um leque de elementos (móveis, caixas de som, memórias, seu estado emocional, gravações musicais, um intervalo temporal) (DENORA, 2000, p.43).

Este histórico de uso constitui uma prática da memória: a música é utilizada para mobilizar as lembranças prazerosas que Lucy aprendeu a invocar com a repetição do seu pequeno ritual pessoal.

Em diversas instâncias, John Blacking (1969a, p.21-22; 1969b, p.5 e 71; 1982, p.100; 1985, p.86-87) indicou que as meninas que participaram do *domba*, a escola de iniciação feminina dos vendas da África do Sul, guardavam recordações, antes de tudo, das experiências afetivas que tiveram durante o processo iniciático. Nas próprias palavras de Blacking:

Mulheres que haviam esquecido a maior parte do que poderiam ter aprendido sobre o simbolismo associado [às danças de iniciação] não se esqueceram da experiência de dançar: falavam dos problemas em coordenar movimentos e música, da proximidade com outros corpos, da excitação quando a dança saía bem, da transcendência de temporalidades alteradas e da experiência da transformação do corpo físico em corpo social que era vivida através de estilos de movimentos contrastantes. (BLACKING, 1985, p.86-87)

Como foi apontado por Blacking, as lições propriamente ditas que as meninas *não* lembravam referiam-se à etiqueta, isto é, valores sociais e expectativas comportamentais que não continham novidade alguma para elas (1969b, p.4-5) – ou seja, memórias paradigmáticas. Elas se recordavam, portanto, das experiências de realização coletiva quando suas performances produziam sincronia e da sociabilidade intensa entre as noviças ao longo do *domba*. Mas certamente também não se esqueciam das provações, experiências particularmente marcantes na primeira fase de iniciação, conhecida como *vhusha*. Neste período, as lições eram contidas numa atividade corporal chamada de *ndayo*, algo entre uma dança e um exercício físico. A forma padrão do *ndayo* envolvia agachamento, levantamento e uma movimentação rápida dos pés para frente e para trás.<sup>7</sup>

Blacking argumentou que *domba* abria as portas para as iniciadas, posto que elas passavam a adquirir uma posição determinada no sistema de classes de idade dos vendas, mas também tornavam-se “membros do clube”, aumentando suas chances de obter o auxílio de outras mulheres iniciadas numa situação de crise e de acesso às festas de cerveja femininas (BLACKING, 1969b, p.4). Muito provavelmente, as memórias que Blacking documentou emergiam das conversas entre as mulheres nestas festas e durante outros eventos sociais. É possível visualizar um grupo de senhoras venda sentado ao final da tarde relembrando suas passagens por *domba*, comparando suas recordações das cantigas, das danças, dos *ndayo*, das dramatizações, das tarefas no campo etc. Nestas conversas as iniciadas não estariam apenas estreitando seus laços umas com as outras, mas, como propus em outro trabalho, também estariam negociando a posição feminina na sociedade venda em meados da década de 1950 (REILY, 1998, p.63), quando Blacking fez seu trabalho de campo. Posto que, após *domba*, as iniciadas casavam-se, partindo para as vilas de seus maridos, o que elas teriam em comum com as outras mulheres nas suas novas moradias seria a experiência de ter participado de *domba*. Com seu repertório de grande impacto

<sup>7</sup> Exemplos em vídeo de *ndayos* podem ser observados em [www.qub.ac.uk/VendaGirls/index.html](http://www.qub.ac.uk/VendaGirls/index.html) (acessar “Resources” e “Video Clips”).

corporal e afetivo, *domba* – e as memórias emergindo dele – constituía um ponto de partida para o estabelecimento de elos com as mulheres que as noivas recém-iniciadas viriam a conhecer nas suas novas comunidades. E mais: as práticas da memória musical mobilizadas no decorrer de seus processos de sociabilidade cotidianos tornavam-se fontes para o acúmulo de “capital cultural” (BOURDIEU, 1986). Assim, as memórias de *domba* podem ter contribuído para a posição de autoridade feminina observada por Blacking entre os vendas (1969b, p.4).

### A memória ancestral

Entre os participantes das folias de reis mineiras, diz-se que a jornada ritual que estes conjuntos musicais fazem no período do Natal dramatiza a viagem dos Reis Magos do oriente a Belém, onde encontraram o Menino Jesus na manjedoura. Alguns relatos contam como Maria teria dado um instrumento para cada Mago – receberam uma viola, um pandeiro e uma caixa – e foram instruídos a retornar à sua terra natal, cantando para anunciar o nascimento de Cristo (REILY, 2002). O episódio rememorado neste relato refere-se a personagens cujas vidas não se sobrepuseram às dos foliões de hoje: é uma memória de um tempo remoto, porém significativo para os devotos dos Santos Reis. Os foliões de hoje só conhecem esta estória porque ela vem sendo transmitida de uma geração à outra ao longo dos séculos. Trata-se de uma forma de memória histórica que Paul Connerton (1989) chamou de “memória social”<sup>8</sup>. Para Connerton, a memória social é composta de recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar. A memória social, portanto, emerge de um processo seletivo de recordações: recorda-se aquilo que, por algum motivo, o grupo considera digno de ser lembrado.

Connerton distingue entre “reconstrução histórica” e memória social, sendo que a reconstrução histórica se baseia em documentos que comprovam a veracidade do evento enquanto “fato histórico”, ao passo que a memória social pode até se opor a tais evidências; o significado da memória social, seja ela comprovável ou não, reside na forma como as imagens do passado nela preservadas afetam a maneira como o presente é compreendido.<sup>9</sup> John Tosh (1984) propõe que uma consciência histórica contribui para a formação da identidade coletiva de um grupo. A memória social articula este passado comum, constituindo-se em base para a identificação coletiva de um grupo que se diz compartilhar deste passado. Posto que a consciência histórica pode definir a maneira como um grupo se compreende enquanto unidade, as sociedades, via de regra, se esforçam para disseminar sua memória social entre seus membros, isto é, a se compor como uma “comunidade de memória” (BELLAH ET ALI, 1996, p.153). Estes mesmos autores continuam afirmando que, “[p]ara não se esquecerem do seu passado, a comunidade se engaja em recontar a sua estória, sua narrativa constitutiva” (1996, p.153); ou seja, ela desenvolve práticas da memória para manter viva a sua memória, o foco de sua identidade enquanto grupo.

---

<sup>8</sup> A conceituação que Assmann faz de “memória cultural” se assemelha à noção de “memória social” no trabalho de Connerton, isto é, uma memória envolvendo eventos anteriores à experiência dos detentores da memória. Assmann, contudo, utiliza a expressão “memória social” para se referir àquilo que neste texto é denominado de “memória contextual”, isto é, uma memória vivida pelo(a) detentor(a) da memória.

<sup>9</sup> Vale notar que, baseados nesta distinção, há quem defenda a visão de que toda forma de consciência histórica pode ser entendida como memória social, posto que, mesmo em relatos de fatos históricos comprováveis, os aspectos realçados derivam dos interesses do relator e da época em que a narração é feita.

Como vimos acima, os bardos e *griots* tinham o papel de guardar a história de seus patronos, chefes de suas sociedades. Estes cantores pontuavam – continuam pontuando – seus relatos genealógicos com episódios heroicos e com as proezas dos líderes e de seus antepassados, dando sustentação às reivindicações políticas dos chefes. Se, por um lado, a estrutura musical ajudava o bardo a preservar as hi/estórias, a sua estetização, na forma de cantos, aumentava as chances de os ouvintes prestarem atenção às performances (BAUMAN, 1977).

O canto é um mecanismo frequente de transmissão da memória social. Como bem disse Mário de Andrade, a música é a mais coletiva das artes (1941) – coletiva por propiciar a ação simultânea e coordenada de uma coletividade (BLACKING, 1973; TURINO, 1993, p.111; REILY, 2002). A sincronização de participantes durante o fazer musical em conjunto promove o “entrenamento rítmico”, uma condição psicobiologia que se instala quando uma pessoa se encontra totalmente encoberta por música. De acordo com Judith Becker, a experiência do entrenamento rítmico gera sentimentos de revitalização e de um bem-estar generalizado (BECKER, 2004, p.127). Alfred Schütz (1951) descreveu este estado, chamando-o de “sintonizar-se” [com um outro] (“*tuning-in*”), notando como a experiência de entrar em sintonia com um outro promove sentimentos de proximidade e empatia entre coparticipantes.<sup>10</sup> São, sem dúvida, experiências memoráveis de entrenamento e/ou *tuning-in* que levam os participantes a querer repeti-las (TURINO, 2008) e, assim, são estimulados a integrar à comunidade de memória construída em torno do universo musical que as gerou. Ao passo que as pessoas ficam cada vez mais comprometidas com um determinado universo musical, elas também tendem a assimilar sua memória ao mesmo tempo em que participa da construção dela (WENGER, 1998).

Vale notar que Connerton destacou o papel do ritual na transmissão e preservação da memória social, argumentando que a eficácia do ritual residiria precisamente no fato de se tratar de uma performance – uma dramatização. Os atos executados durante o ritual habituariam o corpo às recordações que o grupo quer preservar. Em suas próprias palavras, Connerton afirmou (1989, p.102) que “cada comunidade saberá que o passado pode ser mantido na mente [de seus membros] através de uma memória habitual sedimentada no corpo”. A segunda fase do *domba*, o *tshikanda*, por exemplo, conclui com uma dramatização musical que relata o confronto entre dois chefes, Thovhela e Tshishonge, sendo Thovhela o vencedor. Na sua análise da dramatização, Blacking (1969a) propôs que, entre outras coisas, a encenação comunicava mensagens ideológicas que justificavam a condição de nobreza tida pelos descendentes de Thovhela entre os vendas.

No período medieval, a Igreja patrocinava a encenação musicalizada de sua memória, representada nos autos que dramatizavam cenas bíblicas e episódios das vidas dos santos. Patrocinando estas dramatizações, muitas vezes com padres atores, o clero pretendia garantir o controle sobre a doutrina católica contida nelas. Mesmo quando, a partir do Século XIV, a Igreja já não era a principal produtora das peças públicas, não deixava de inspecionar o seu conteúdo antes de qualquer apresentação pública, vetando qualquer elemento considerado herético (BRACKETT; HILDY, 2010).

Para Connerton a memória social é uma grande força conservadora e por isto mesmo ela é fundamental para a sustentação da ordem social vigente. Com efeito, as forças hegemônicas se empenham em controlar a memória no seu campo de influência. Como mostrou Foucault (1980), contudo, o poder disciplinador da historiografia dominante tem

---

<sup>10</sup> O entrenamento rítmico também tem paralelos com o “*flow*”, descrito por Mihaly Csikszentmihalyi (1990).

sua contrapartida na “contra-memória”, que envolve relatos alternativos que desafiam os discursos hegemônicos. A memória, portanto, é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais. O corpo, em particular, constitui um foco de contestação da memória social. A própria violência física perpetuada sobre corpos humanos – especialmente corpos subalternos – para habituá-los a posturas submissas, indica que o corpo tende a resistir à sedimentação da memória social dominante. E mais: os grupos subalternos se engajam ativamente para reter algum controle sobre suas memórias corporais desenvolvendo práticas de incorporação próprias. Contextos envolvendo música e dança são esferas particularmente eficazes para a socialização da contra-memória corporal.

A etnografia da música e dança dos afrodescendentes no Brasil é particularmente rica em exemplos de formas ritualizadas de processos de incorporação de memórias sociais anti-hegemônicas. Vale realçar, contudo, que estas memórias são frequentemente articuladas de forma ambígua, de modo a reduzir a vigilância das forças dominantes sobre as práticas. Desde os primeiros encontros entre europeus e africanos, desenvolveu-se a noção de que os negros pertenceriam a uma raça musical por natureza. No Brasil colonial, como nas Américas como um todo, os negros conseguiam, por vezes, mobilizar suas habilidades musicais como meio de conquistar espaço e reconhecimento social. Integrados, por exemplo, às grandes procissões barrocas de Minas Gerais, como o magnífico “Triunfo Eucarístico” em Ouro Preto ou o “Aureo Throno Episcopal” em Mariana, os africanos e seus descendentes exibiam publicamente sua musicalidade e destreza corporal, protegidos pela aura religiosa do evento e suas metas civilizatórias (REILY, 2009, p.68).

As irmandades negras, em particular, tornaram-se contextos de refúgio para escravos e forros, sendo também contextos para a reconfiguração de memórias onde as diferentes etnias (ou “nações”) africanas passaram a se dissolver em favor de uma memória racial coletiva (NISHIDA 1998). Em Minas Gerais, as comunidades negras se uniam para, juntas, organizarem e celebrarem a Festa de Nossa Senhora do Rosário (BORGES, 2005), evento centrado na coroação de um rei negro e de sua corte. Após a coroação, os “irmãos” saíam em procissão, seguindo seu novo “rei” ao som de tambores, charamelas, trombetas e outros instrumentos. Embora não haja documentação precisa sobre os sons musicais utilizados nestes cortejos, é bastante provável que tenham sido formas que favoreciam a participação, envolvendo padrões cíclicos, estruturas antifônicas e polirritmia, posto que estes elementos são comuns na música da África Negra contemporânea e nas tradições afro-brasileiras. Estas formas musicais são particularmente eficazes em promover o treinamento rítmico. Logo, não surpreende constatar que, nas comunidades afrodescendentes por todo o Brasil e mesmo nas Américas de modo geral, a experiência do treinamento durante performances de música e dança atrelou-se à africanidade, tornando-se, assim, um veículo para a vivência da negritude e da comunhão com os ancestrais. Tal a sua importância que, como relatam Hebe Mattos e Martha Abreu (2007:74), as danças participativas faziam parte da pauta de reivindicações dos escravos nas suas negociações com seus senhores e as autoridades políticas e eclesiais.

Se para os escravos os batuques, as rodas de jongo, os lundus, as capoeiras e demais formas músico-corporais negras tornaram-se contextos para a preservação e vivência da memória negra, sedimentando o legado africano nos corpos escravos, para os senhores brancos, estas atividades eram vistas, de modo geral, como formas inofensivas de entretenimento, tanto que os donos das fazendas chegavam a incentivar seus escravos a dançarem para seus visitantes (MATTOS; ABREU, 2007, p.77). No entanto, muitos dos textos

das toadas destas danças continham mensagens ocultas – ou, como diria James Scott (1990), “transcritos secretos” – que articulavam críticas às forças operando para manter as hierarquias sociais e memórias de eventos passados que intensificariam a consciência dos cativos a respeito das suas circunstâncias presentes. Nas suas reflexões sobre sua busca de uma “historiografia total” da vida nas fazendas cafeeiras do sudeste brasileiro, Stanley J. Stein (2007) afirmou ter encontrado uma forma de acessar as memórias dos escravos nos cantos, particularmente nos jongos, e nas estórias narradas pelos negros na época em que fazia o levantamento de dados para seu livro clássico, *Vassouras, a Brazilian Coffee Country, 1850-1900* (Stein, 1957). Foi com a cantoria de dois jongos que um negro entrevistado por Stein respondeu à sua pergunta sobre como a notícia da Abolição havia sido recebida entre os escravos. O primeiro dizia: “Tava dormindo, cangoma<sup>11</sup> me chamou; levanta povo, que o cativo já acabou”; o segundo articulou de forma irônica o reconhecimento das implicações que a condição de liberdade impunha a um cidadão sem terras próprias: “Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra mim sentar” (STEIN, 2007, p.40).

Para além da memória consciente, as tradições expressivas guardam, muitas vezes, de forma oculta, sua trajetória. Na busca dos caminhos históricos arquivados nos jongos, por exemplo, Robert W. Slenes (2007) mostra como pesquisas recentes nas regiões centro-africanas revelam aspectos da religiosidade dos escravos nas fazendas cafeeiras armazenados nos “pontos” dos jongos. Num estudo sociolinguístico meticuloso, Slene identifica metáforas e pressupostos cosmológicos no repertório, começando pelo próprio objetivo do jongo em “desatar” o ponto, isto é, desvendar as metáforas nele contidas. Slene propõe que esta prática associa-se aos rituais de aflição que formariam parte da memória coletiva da grande maioria dos escravos da região, devido às comunalidades culturais da região centro-africana, origem da maioria dos negros nas fazendas cafeeiras. Glaura Lucas (2005) afirma que as variações sutis nos padrões rítmicos utilizado nas performances do congadeiros em Contagem (MG) constituem códigos secretos conhecidos apenas pelos membros dos congados. Esta “linguagem de tambores”, diz Lucas, é um legado do período da escravidão, quando sistemas ocultos de comunicação foram desenvolvidos para proteger os conhecimentos mais valorizados dos antepassados. Embora o significado específico de cada motivo rítmico possa ter sido esquecido, os toques guardam a memória das relações sociais da ordem escravocrata nas minas de ouro da América Portuguesa e das formas de resistência a elas desenvolvidas pelos negros.

Num trabalho referente aos “coloridos” (*coloured people*), a categoria racial sul-africana daqueles que não são nem bantus nativos nem europeus, marcados, portanto, por uma identidade negativa de inautenticidade, Marie Jorritsma (no prelo) propõe que esta comunidade forjou uma identidade própria, articulada na sua cantoria congregacional na Igreja Reformada da Província do Cabo Leste, cantos que sincretizam um legado khoisan,<sup>12</sup> xhosa e euro-colonial. Para Jorritsma, este repertório constitui um arquivo dos encontros sonoros dos coloridos que, através das suas práticas performativas, acabou por inscrever-se nos seus corpos. Ao se apropriarem deste legado na sua cantoria coletiva, a comunidade

<sup>11</sup> Cangoma significa tambor; trata-se do tambor maior utilizado no jongo, sendo feito de um tronco cavado, tendo apenas um couro na cabeça do instrumento.

<sup>12</sup> Na África do sul, o termo “Khoisan” é a forma coletiva de designar dois grupos distintos - os khoekhoe e os san – que supostamente compartilhariam características físicas e linguísticas, características estas que os distinguiria dos grupos bantus, como os xhosa.

contesta os estereótipos a ela associados, redefinindo sua posição no panorama musical da África do Sul nos dias de hoje.

Nota-se, em todos estes exemplos, uma política que visa articular uma comunidade a uma memória social própria. Assim, grupos distintos marcam suas diferenças através de suas memórias. Logo, é também para a memória que um grupo se volta quando quer se constituir enquanto grupo, questão realçada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983) na sua discussão antológica sobre “tradições inventadas”, tradições estas que frequentemente procuram resgatar tradições passadas articuladas a realidades presentes. Muitos movimentos de revitalização de formas musicais passadas podem ser entendidas como tradições inventadas, na medida em que se institucionalizam em torno de festivais (LIVINGSTON, 1999, p.73), eventos estes que, via de regra, foram criados pelos revitalizadores para terem um contexto para suas performances. Mesmo assim, no interior destes movimentos, é comum surgirem debates intensos a respeito da autenticidade de diversas práticas do gênero musical sendo revitalizado, de modo que o movimento em si tende a se polarizar entre os “tradicionalistas” e os “inovadores” (ou inventores), como ocorreu no movimento nativista do Rio Grande do Sul. De acordo com Maria Elizabeth Lucas (2000), os organizadores dos festivais de música nativista criaram normas que definiriam a forma “autêntica” de uma canção nativista, assumindo, assim, o papel de defensores do legado rio-grandense. Com o tempo, contudo, a polarização entre tradicionalistas e inovadores foi-se enfraquecendo em favor de uma visão da região mais culturalmente diversificada, como meio de salvaguardar justamente a instituição do festival.

### **Música e Memória nesta Edição**

Na segunda parte deste volume temos um conjunto de quatro estudos etnográficos abordando o papel da música na formação e articulação de práticas da memória. Vale dizer que nenhum dos autores utiliza a expressão “prática da memória”, embora suas discussões demonstrem que compreendem a memória como algo que articula experiências vividas pelas práticas da comunidade de memória que estudam; compreendem a memória, portanto, como um aspecto da agência, tanto dos indivíduos quanto das comunidades que organizam as atividades que perpetuam as memórias. Como nos exemplos apresentados acima, estes estudos mostram como a preservação da memória articula e redefine relações sociais, identidades e temporalidades. A prática da memória, portanto, tem claras consequências para as vidas daqueles que lembram.

O primeiro texto é de Érica Giesbrecht, que discute as práticas performativas de comunidades afrodescendentes de Campinas. A partir de uma etnografia minuciosa do legado de danças negras mantido vivo nestas comunidades, ela mostra como as coreografias não se centram na escravidão como contexto de brutalidades e injustiças perpetuadas sobre os corpos e mentes negras; ao contrário: focalizando a exuberância e ethos contagiante das danças, estas comunidades celebram a sua resistência às condições cruéis do cativo. A dança, diz Giesbrecht, é um “espaço profundamente fluido e sensível em que memórias das vitórias negras se inscrevem nos corpos de sambadores e jongueiros. Esses bailarinos *incorporam* [...] experiências e memórias de um passado que querem reter, sendo seus corpos tanto produtores quanto produtos da experiência”.

O texto de Ray Casserly, “Parading Music and Memory in Northern Ireland” (Marchando a Música e a Memória na Irlanda do Norte), discute um contexto em que a memória social é foco de contestação entre católicos e protestantes e estas divergências são

publicamente exibidas em paradas que celebram as datas comemorativas de cada comunidade. As paradas – mais de 4.000 por ano atualmente – são acompanhadas por bandas, podendo, uma parada, chegar a incorporar mais de 100 do total de aproximadamente 700 bandas de paradas da província. O repertório destes conjuntos se baseia em canções conhecidas, cujas letras articulam as interpretações históricas divergentes das duas comunidades. Casserly demonstra como, nas paradas, os participantes sincronizam os seus passos, enquanto tocam e cantam a sua versão da história norte-irlandesa, promovendo fortes sentimentos de pertencimento entre todos os envolvidos no evento. No entanto, ao mesmo tempo em que as paradas fortalecem os laços de uma comunidade, elas realçam as diferenças nas interpretações da memória local entre as duas comunidades. Este legado de paradas, diz Casserly, está aprofundando as divergências nas memórias sociais da Irlanda do Norte e dificultando os esforços envolvidos no “processo de paz” (*peace process*) sendo forjado na província.

Yuxing Zhao discute a revitalização do *qin*, instrumento tradicional chinês de sete cordas, que tem o formato de uma cítara alongada. Devido à ocidentalização da China no final do Século XIX, o número de tocadores começou a cair; no início da Revolução Cultural (1966) mal havia 50 pessoas que sabiam tocar o *qin*, sendo que o regime impôs fortes restrições sobre eles devido às associações do instrumento com o confucionismo. Zhao discute como, no fim da Revolução Cultural, a China viveu um período de grande renascimento cultural e o *qin*, por ser um instrumento relativamente fácil de aprender a tocar, tornou-se bastante popular. Trata-se também de um instrumento com fortes ligações com diversas outras tradições milenares chinesas, de modo que, muitos dos novos adeptos do instrumentos viram-no como uma via de acesso ao legado chinês de modo mais amplo. Sua pesquisa de campo em Lanzhou na Província de Gansu, no entanto, mostra como o *qin* tem sido apropriado de diversas maneiras, tanto por músicos amadores quanto profissionais, cada um desenvolvendo práticas da memória próprias, integrando o instrumento às suas vidas, de acordo com a maneira com que imagina a China milenar e a relação deste passado com o presente – e com as suas expectativas para o futuro do país.

O texto de Reginaldo Braga, sobre o choro em Porto Alegre, busca entender como o choro articula concepções do passado num mundo em que os modos privilegiados de transmissão musical tendem a ser digitais. Vale notar que o choro em si foi foco de revitalização no Brasil durante os anos 80, mas hoje constitui uma “tradição” estabelecida, mesmo que, como mostra Braga, bastante heterogênea. Com efeito, a comunidade do choro de Porto Alegre hoje se constitui de uma pluralidade de temporalidades, envolvendo músicos que participaram da revitalização do gênero musical, bem como jovens com orientações musicais forjadas pela convivência com as forças de desterritorialização associadas à globalização. Braga mostra como este universo detém a memória da trajetória do choro na cidade, constituindo-se de modo a assegurar um espaço para todos, simultaneamente.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. São Paulo: Guiara, 1941.

ARNTSON, Laura. "Praise Singing in Northern Sierra Leone." In STONE, Ruth (Ed.). *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol 1: Africa. Nova Iorque: Garland Publishing, 1998, p. 488-514.

ASSMANN, Jan. *Religion and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2006 [2000].

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1977.

BECKER, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BELLAH, Robert N. et alli. *Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press, 1985.

BLACKING, John. "Initiation and the Balance of Power: The Tshikanda Girl's Initiation of the Venda of Northern Transvaal." In *Ethnological and Linguistic Studies in Honour of N J van Warmelo (Ethnological Publications 52)*. Pretoria: Department of Bantu Administration and Development. 1969a, p. 31-38

\_\_\_\_\_. 1969b. "Songs, Dances, Mimes and Symbolism of Venda Girl's Initiation Schools, Parts 1-4. *African Studies*, v. 28 (1969b), p. 1-4.

\_\_\_\_\_. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

\_\_\_\_\_. "Songs and Dances of the Venda People." In TUNLEY, D. (Ed.). *Music and Dance: Fourth National Symposium of the Musicological Society of Australia*. Perth: Department of Music, University of Western Australia. 1982, p. 90-105.

\_\_\_\_\_. "Movement, Dance, Music and the Venda Girls' Initiation Cycle." In SPENCER, Paul (Ed.). *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 64-91.

BOHLMAN, Philip V. "Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History." In BOHLMAN, Philip (Ed.). *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013, p. 255-276.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII-XIX*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOURDIEU, Pierre. "The Forms of Capital." In RICHARDSON, John G. (Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nova Iorque, Greenwood. 1986, p. 241-258.

BROCKETT, Oscar G.; HILDY, Franklin J. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 2010.

BROWN, Roger; KULIK, James. Flashbulb memories. *Cognition*, v. 5 (1977), p. 73-99.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nova Iorque: Harper Perennial, 1990.

- DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- EDELMAN, Gerald. *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. Nova Iorque: Basic Books, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Donald F. Bouchard, org. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- HINTZMAN, Douglas. "'Schema Abstraction' in a Multiple-Trace Memory Model." *Psychological Review*, v. 93 (1986), p. 411-28.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983.
- JORRITSMA, Marie. Hidden Histories of Religious Music in a South African Coloured Community. In REILY, Suzel Ana; DUECK, Jonathan (Ed.). *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*. Nova Iorque: Oxford University Press, no prelo.
- LEVITIN, Daniel. *This is our Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. Londres: Atlantic Books, 2006.
- LIVINGSTON, Tamara E. "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology*, v. 43, n. 1(1999), p. 66-84.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Nova Iorque: Atheneum, 1973 [1960].
- LUCAS, Glaura. *Música e tempo nos rituais dos Arturos e do Jatobá*. Tese de doutorado, Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), 2005.
- LUCAS, Maria Elizabeth. "Gaucho Musical Regionalism." *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1 (2000), p. 41-60.
- MACINNES, John. "Bard: Medieval and Post-Medieval Ireland and Scotland." *Grove Music Online*, 2007-2013 [acessado 12/12/2013].
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. "Jongo, registros de uma história." In LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 69-106.
- NOOSHIN, Laudan. "Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power – the Case of Iranian Classical Music." *Journal of the Royal Musical Association*, v. 128 (2003), p. 242–296.

OINAS, Felix J. "Folk Epic." In DORSON, Richard (Ed.). *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 1972, p. 99-115.

OLICK, Jeffrey K.; ROBBINS, Joyce. Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic. *Annual Review of Sociology*, v. 24 (1998), p. 105-140.

PHELPS Elizabeth; SHAROT, Tali. "How (and Why) Emotion Enhances the Subjective Sense of Recollection." *Current Directions in Psychological Science*, 17 (2008), p.147–152.

RICOEUR, Paul. *La memoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil.

REILY, Suzel Ana. "The Ethnographic Enterprise: Venda Girls' Initiation Schools Revisited." *British Journal of Ethnomusicology*, v. 7 (2000), p. 45-68.

\_\_\_\_\_. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

\_\_\_\_\_. "The 'Musical Human' and Colonial Encounters in Minas Gerais, Brazil." *South African Journal of Musicology (SAMUS)*, 29 (2009), p. 61-79.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

SCHÜTZ, Alfred. "Making Music Together: A Study in Social Relationship." *Social Research*, v. 18, n. 1 (1951), p. 76-97.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SLENES, Robert W. "'Eu venho de muito longe, eu venho cavando': jongueiros cumba na senzala centr-africana." In LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 109-156.

STEIN, Stanley. *Vassouras, a Brazilian Coffee Country, 1850-1900*. Cambridge (EUA): Harvard University Press, 1957.

\_\_\_\_\_. "Uma viagem maravilhosa." In LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 35-42.

TALARICO, Jennifer.M.; RUBIN, David C. "Flashbulb Memories are Special after All; In Phenomenology, Not Accuracy." *Applied Cognitive Psychology*, v. 21 (2007), p. 557–578.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham (EUA) e Londres: Duke University Press, 2003.

TOSH, John. *The pursuit of History*. Londres: Longman, 1984.

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WHITEHOUSE, Harvey. "Rites of Terror: Emotion, Metaphor and Memory in Melanesian Initiation Cults." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 2, n. 4 (1996), p. 703-715.

## Parading Music and Memory in Northern Ireland

Ray Casserly

### Abstract

The following article provides an overview of the relationship between music, memory, and separation in Northern Ireland by outlining how parading bands and the music which they perform are an integral part of the process of communal commemoration. The music performed by the marching bands binds a community together, acting as the expressive social glue that brings strangers and friends together in an act of ritualised commemoration. Although the selection of songs and tunes performed refers to historical events, the differences in the interpretations of the collective memories enacted in the commemorative parades has contemporary consequences, as these acts of commemoration heighten the political difficulties in implementing the Northern Ireland peace process.

**Keywords:** parading bands, Northern Ireland, contested memories, parades

### Resumo

Este artigo oferece uma visão geral da relação entre música, memória e as divisões sociais da Irlanda do Norte, através de uma discussão do papel das bandas de música e a música que tocam no processo das comemorações coletivas. A música das bandas une a comunidade, servindo de 'cola social' que junta estranhos e conhecidos num ato de comemoração ritualizada. Apesar das peças musicais se referirem a eventos históricos, as diferenças nas interpretações das memórias coletivas atualizadas nas paradas comemorativas tem consequências sociais, posto que estes atos da comemoração articulam com as dificuldades políticas na implementação do processo de paz na província.

**Palavras-chave:** bandas de música, Irlanda do Norte, memórias contestadas, paradas

Parades remain the most prominent means of asserting collective identities and claiming political dominance over territory... Parades and the associated visual [and sonic] displays have been a vibrant feature of political life in Northern Ireland for two hundred years. These displays have always flowered most powerfully at times of crises (Jarman, 1997, p.79).

In Northern Ireland the most visible and audible display of communal memory is through parades. During the past 40 years parading has increased considerably, as the number of marching bands swelled during some of the most turbulent years of the recent conflict. These parades and the associated parading bands envelope the cities, towns, and rural villages through their booming musical sounds, often performed in commemoration of both recent and centuries-old historical events. Recalling a community's past through

parading music has historically been a significant feature of the musical landscape of Northern Ireland. The music performed by the marching bands binds the community together, acting as the expressive social glue that unites strangers and friends in an act of ritualised commemoration of a common past. In Northern Ireland, however, there are competing memories of the past, and parading is a primary means of marking these differences. Thus, just as parading can strengthen community bonds, it also demarcates boundaries between the distinct social groups that populate the Province. The recalling of collective memories in commemorative parades, therefore, has contemporary consequences, as these acts of commemoration often resonate with the political difficulties Northern Ireland faces as it strives to move the peace process forward.

Across the world parades are events that involve groups of people moving en masse in a ritualised manner to display their power, prestige, wealth, identity, politics, religion, and/or other messages. In moving groups of people towards a predetermined goal, such as a place of significance or the prearranged end of the parade, commemorative parades provide a setting for the embodiment of communal memory in those who participate. To explain why large numbers of people often participate in these ritualised events, Dominic Bryan states that parades and processions are an intricate feature in the process of collective representation, as these ‘rituals are capable of turning the possibility of a practical group into an instituted group, or community, be it a social class, ethnic group or perhaps nation’ (Bryan, 2000, p.19). They help to build and maintain groups, often in the absence of consensus or a strict singular ideology. Parades, being a part of these ritualised processes, move our sense of identity from being something we think about to something we see as a physical and even natural annually recurring feature of our existence and identity. Most parades throughout the world are accompanied by some sort of music as music serves as a ‘primary catalyst in promoting collective sentiment in a processional environment’ (Brucher; Reily, 2013, p.19) To this day performing music in parades still remains ‘the most prominent means of asserting collective identities and claiming political dominance over territory’ (Jarman, 1997, p.79).

### **Music and Parading in Northern Ireland**

As Neil Jarman argues, parades in Ireland, particularly in Northern Ireland, are sites of ideological difference between the Catholic and Protestant people that often lead to widespread intercommunity violence along the various interfaces, or ‘peace walls’, in Belfast city and beyond (Jarman, 1997, p.79). These divisions are also present in the parading band tradition in Northern Ireland, with the Catholic community on one side and the Protestant community on the other, both attempting to express fundamentally opposed ideologies in terms of national and religious identity. However, although the communal memory both communities wish to recall may be fundamentally different, the manner in which they choose to commemorate musically can be very similar.

With the Catholic community and the Protestant community considered to be political and cultural opposites it is not surprising that music becomes a central aspect of this separation. As Martin Stokes reminds us, music is one of the less innocent ways in which dominant categories, or boundaries, are enforced and resisted. He claims that ‘[t]he boundaries constructed in musical contexts defining ‘Irish’ and ‘British’ are as much part

of the violence of the political situation as shootings and bombs' (Stokes, 1994, p.10). On one hand, through its music and parading tradition the Catholic community seeks to express ideas of being Irish, speaking Gaeilge/Irish, being of 'Celtic' origin, and holding nationalist and/or republican stances, which, in the Northern Irish context, refer to the political ambition of re-unifying Ireland as an independent state of the United Kingdom. On the other hand, the Protestant community uses music and parading to express ideas of being British, unionist and/or loyalist, with the latter two terms referring to a political ideology that seeks to maintain the union of Northern Ireland with Great Britain. From the Catholic perspective, traditional Irish music is stereotypically viewed by the people of Northern Ireland as a musical representation of that community, whilst parading flute and drum bands are also stereotypically viewed as the musical representation of the Protestant community. However, in truth Northern Ireland's traditional music and parading tradition are a means of recalling history by both the Catholic and Protestant people. The main reason for the common presumption that the parading tradition is Protestant is due to the ratio of Protestant bands to Catholic bands, as the former far outnumber the latter. In the most recent census of bands in Northern Ireland carried out in 2006 (Witherow *et al*, 2011) a total of 700 bands were identified, of which 633 were linked to the Protestant community and only 54 with the Catholic community; a further 13 were classed as non-described.

Northern Ireland (figure 1), being the smaller of the two parts of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, has a population of less than two million people. Despite its size there are over 4,000 parades annually throughout the urban and rural landscape. During these parades the music performed by a variety of marching bands becomes a central part of the experience, acting as a binding force, a rhythmic, melodic and harmonic focus for the large groups of people in attendance. Many of those observing or participating in the parade may never have met each other prior to the event. Yet the performance of music by marching bands consolidates their experience into a communal act of commemoration. The performance of music during a parade is a ritualised experience that focuses on the direct engagement of one's emotive and bodily processes with one's sense of identity. Through the performance of music on parade participants are making that act part of an expression of their identity. Communities therefore often find it an important element of culture to retain. It is a way of 'encoding social memory into the individual body' (Jarman, 1997, p.8). The past is 'conveyed and sustained' through a combination of recollection and bodily action (Connerton, 1989, p.4).



Figure 1: Map of Northern Ireland

Conversely, the music performed during these parades is also subject to extensive criticism from differing parts of the community. In contested parts of Northern Ireland, especially, these musical performances are considered offensive, triumphalist, and antagonist. Consequently, bands and parades (and the events which they claim to represent) throw the oppositional political discourses of Northern Ireland into relief. Parading bands in Northern Ireland and the historical narratives associated with the wide variety of parades in the Province are fraught with political difficulty, as the two largest traditions in Northern Ireland, the Protestant and Catholic, rarely find commonality when interpreting their heritage. Historical events that took place over 400 years ago or less than 40 years ago are recalled throughout the annual parading tradition between March and September. According to the Parades Commission, the statutory body charged with issuing determinations on parade restrictions, notification of requests to organise parades was received for 4,182 parades between 1 April 2011 and 31 March 2012. Of these, 213 required detailed analysis by the Parades Commission leading to restrictions on 147 (69%) of them (Parades Commission, 2013, p.7). It is these 147 parades and associated protests that tend to lead to political and inter-community tension, as they often pass points of contestation, or interface areas, where community boundaries meet (Casserly, 2013). It is at these points that the manner of recalling communal memory through music performance, and the memory itself, is most sensitive.

Many of these parades are organized by associations that exist to commemorate their interpretations of a historical narrative. Of the 4,182 requests received by the Parades Commission, 60% were deemed to be Protestant or 'Loyal Order/Broad

Unionist' (Parades Commission, 2013, p.8). The sheer dimensions of this tradition, compared to the relatively small size of the region, makes the commemoration of history through parading incredibly significant to the people of Northern Ireland. Representing part of the 'Loyal Order/Broad Unionist' category are the so-called loyal institutions and fraternities, such as the Orange Order, the Apprentice Boys of Derry, and the Royal Black Institution, who organize parades on an annual basis for the promotion of the Protestant faith, the British Protestant communal identity, and its cultural heritage. The institutions do not perform the music heard on parade, but instead hire Protestant marching bands to lead the various branches of these institutions for the commemorative events.

Other groups that organize Protestant commemorative parades are known as loyalist, a term used in Northern Ireland to refer to predominantly working-class or extreme groups within the Protestant community (Bell, 1990; Bryan, 2000; Casserly, 2010 & 2013; De Rosa, 1998; Radford, 2001; Ramsey, 2011b; Witherow, 2006). Within these loyalist extremes, proscribed paramilitary groups such as the Ulster Volunteer Force typically exert significant amounts of control and influence over local communities and their marching bands. This influence is often displayed and reinforced through commemorative parades where historical events are recalled in an idealistic and romanticised narrative designed to justify their continuing existence within society. It goes without saying that these musical acts of commemoration are typically the most sensitive, as they refer positively to the role of the paramilitaries in Northern Ireland's history. Thus parades are the sites where these ideological differences and conflicting historical narratives are performed in a public setting. On one side of an interface the music is the driving focus that encourages participation and regulates through rhythm the movement of the parade from departure to destination. From the other side, it is an acoustic assault which reminds the community on the opposing side of the peace wall that division can be heard and felt even when it is not seen.

### **Commemorative Parades**

Throughout the marching season the calendar is densely populated with a variety of commemorative parades recalling different events for each community. These include, but are not limited to, the Twelfth of July Parades, the Mini-Twelfth/Somme commemoration parades, the Apprentice Boys of Derry parades, the Easter Rising commemorative parades, and the Hunger Strike parades.

Without doubt, the largest parades in Northern Ireland are the Twelfth of July parades, organised across the Province by the Orange Order, and the largest of these is the Twelfth Parade in Belfast. These parades are described as demonstrations by the Order, and are designed to commemorate the infamous Battle of the Boyne in 1690 between Protestant King William of Orange and Catholic King James II. This battle, which was won by King William's forces, is significant to Protestants as it was the only occasion in which the opposing Kings met in battle. After the battle was finished King James departed from Ireland, never to return again. The war continued for another year, but overall victory for King William was largely determined by the Battle of the Boyne. This event is of such importance to the Protestant fraternal organisations in Northern Ireland, particularly the Orange Order, that virtually all the lodges join in the parading,

each hiring a band to accompany it onto the streets. The Twelfth of July is a public holiday in Northern Ireland; it is the highlight of the cultural calendar for Protestant unionism and loyalism, where people from this community typically enjoy time off work to participate in the festivities. The parade has strong religious overtones, which are particularly expressed near the starting and half-way points of the parade.

In Belfast, shortly after the beginning of the parade route at Carlisle Circus, less than a mile from the city hall, the various Orange Order lodges and approximately seventy bands pause for a commemoration ceremony at the city centre war memorial on the grounds of city hall. At the Barnett's Demesne site, approximately three miles south of the city hall, the parade breaks for a few hours to accommodate a series of religious sermons held on a nearby stage or platform. After the sermons and lunch breaks the parade reforms and marches back along its route towards the city centre. Overall the parade also has a celebratory overtone where people drink, enjoy fried food, ice-cream and sweets from street vendors, and wave or wear flags relating to the Protestant identity in Northern Ireland.

Although the Battle of the Somme commemoration parade is similar in its celebratory tone amongst the audience, the event recalled is significantly different. Every year on the first day in July Protestant bands from across Northern Ireland march with lodges from the Orange Order in commemoration of the First World War 'Battle of The Somme' of 1916. The Battle of the Somme, in contrast to the Battle of the Boyne, did not secure the Protestant Unionist agenda in Ireland, but it is regarded amongst Protestants as a sign of the sacrifice Protestants made for their right to exist in the northernmost province of Ireland, Ulster (Loughlin, 2002; Novick, 2002). It was during this battle that members of the Ulster Volunteer Force (UVF) fought and died as part of the 36<sup>th</sup> Ulster Division within the British Third Army. In Belfast city there are three commemorative parades on July 1<sup>st</sup>, the largest of which is in the east of the city, where the parade travels westward along the A20/Albertbridge Road through an interface where republican and loyalist residential areas meet. This parade is known as the 'Mini-Twelfth' in Northern Ireland. Officially, the parade is organised by the Orange Order; however, elements of the contemporary Ulster Volunteer Force, formed by Gusty Spence in the 1960s, are claiming a direct lineage with the original Ulster Volunteer Force that fought in the 36<sup>th</sup> Ulster Division. This is expressed through the symbols on the banners they carry and the uniforms of some bands in the parade. For example, two bands aligned to the contemporary Ulster Volunteer Force, The UVF Regimental Flute Band (Figure 2) and the Shankill Protestant Boys (Figure 3), marched with flags, banners, uniforms and drums with the organisation's name or acronym on display.



Figure 2: Ulster Volunteer Force Flute Band



Figure 3: Shankill Protestant Boys Flute Band

## Parading Bands in Northern Ireland

There are many types of band that partake in the parading tradition of Northern Ireland. These include brass/silver bands, bagpipe bands, accordion bands, and flute bands. These band genres do not separate neatly into the sectarian categories of Catholic or Protestant, but rather are best understood as instrumental and stylistically-based genres that are part of the parading tradition of both the Catholic and Protestant community. However, within the flute and accordion band categories there are further sub-categories partly based on sectarianism, that include blood-and-thunder bands, republican bands, melody bands, part music, and nationalist bands. Within the Protestant tradition, these sub-categories are generally divided into blood-and-thunder bands, part music bands, and melody bands, whilst republican bands and nationalist bands are part of the Catholic tradition. Although these band genres are separated across the community divide, there are significant similarities between the different genres, in terms of their socio economic status, stylistic nuances, presentation, and instrumentation.

The instrumentation for flute bands includes the corps of flutes and the corps of drums. In the case of blood-and-thunder and republican flute bands there is typically just one type of flute in the corps, the B<sup>b</sup> keyed flute. In their corps of drums there are typically snare drums and a bass drum, and sometimes cymbals for young members. The snare drummers are organised by rank whereby one drummer is appointed as lead-tip. The role of this drummer is to 'lead' the corps in 'tipping' the drums in a call-and-response method of performance.

Bands also express their views on their unique historical situation by recalling certain events in commemoration i.e. a band may name itself in memory of a significant event or person. For example, the Mourne Young Defenders Flute Band from Kilkeel, County Down, has a name that refers to the long-standing legacy of the Ulster-Protestant tradition to 'defend' itself from nationalist policies and politics. Other bands name themselves after persons who have died, such as the William King Memorial Flute Band from the Fountain Estate in Derry/Londonderry. The band was named in commemoration of William King, the first Protestant fatality in the month of August, 1969, who was killed in the hand-to-hand fighting that occurred throughout the divided city at the time (Wallace 1970). It is through these names that the bands express their identity on the street. In taking the name of William King, this band aligns itself with the Protestant community and invokes the idea of Protestant victimhood in the face of perceived republican aggression.

Like Protestant bands, many republican bands also seek to express their political identity or their locality through the name they give their bands, such as the Belfast Martyrs, *Eire Nua* (New Ireland), South Derry Martyrs, The Carrickhill Republican Flute Band, Henry Joy McCracken Republican Flute Band, and the James Connolly Memorial. While the *Eire Nua* band, whose name when understood in the Northern Irish context suggests connotations with the ideology of revolutionary republicanism, such bands as the South Derry Martyrs, Henry Joy McCracken, and James Connolly Memorial intentionally choose their names to associate their bands with republicanism, conflict and sacrifice as necessary for a cause.

Protestant blood-and-thunder bands and republican bands share one vital feature

between them: both are regarded as the musical representations of the loyalist and republican ideologies respectively. In Northern Ireland ‘republicanism’ does not always refer to a political system in which the majority of the population exercises control and determines the trajectory of their country through elections; rather the term has evolved to become part of the sectarian structure of society and is now almost exclusively associated with extreme Irish nationalist political objectives.

In Northern Ireland loyalism and republicanism are regarded as the most radical elements in their respective communities, each proclaiming differing historical narratives to advance their respective political aims of unionism and nationalism. These narratives are the subjects for most of the musical performances by blood-and-thunder and republican bands. Both blood-and-thunder bands and republican bands are also music groups that are based within predominantly working class areas. These are often, but not exclusively, in urban areas. The reasons for joining these bands can often be similar, as musicians in both bands speak about providing support to their community by participating in these music groups. The support typically comes in the form of providing music for events, parades, and political rallies within their respective communities.

Essentially this allows for the performance of music within the commemorative parade context to support a number of similar and related themes, but also act as a means of promoting similar experiences amongst participants. Through their performances, for instance, the musicians express their solidarity with the political message associated with the communal memory being commemorated. At the 2010 annual commemoration for the battle of Saint Matthew’s Church in the Catholic Short Strand district of east Belfast, for example, Dáithí, a member of a West Belfast Republican Band, stated that people join and participate in bands as ‘You want to do your part, you know. Support the cause in remembering these things for the people’ (‘Dáithí’ 27/06/2010).

For some members of the band community the attractive element of musical participation in republican and blood-and-thunder bands is the accessibility of the music; since its structures are based upon comparatively simple elements, it does not require extensive training to learn to perform (Casserly, 2013, p.161). For these bands the locally accepted standards of musical competence are perceived as being lower than those required for other types of band. The primary advantage for these bands as organisations is that they can attract and train new recruits with ease and speed. The advantage for new members is that they are able to move from initially joining a blood-and-thunder or republican band, with little or no previous musical experience, to being able to perform on parade with the band within a relatively short timeframe, which, in some cases, can be as little as eight weeks.

### **Memory and Band Repertoires**

While many of the practices associated with musicking are similar across Protestant and Catholic bands, there are differences in their repertoires. While some tunes may be chosen because they are ‘easy to play’, others are performed because they are popular amongst the band community; that is, they are tunes that evoke strong feelings of solidarity among members of the bands and their wider community, or they are tunes that make unambiguous historical references to events dear to particular sectors of the Northern Irish society. Such tunes are referred to in Northern Ireland as ‘party tunes’, the

most well-known of which within the Protestant marching tradition is arguably *The Sash My Father Wore*. In this song tune obvious references are made to the war fought mostly in Ireland between the Protestant King William of Orange and the Roman Catholic King James. Indeed, *The Sash*, as the tune is commonly known, refers to four significant battles fought between the two kings at Derry, Aughrim, Enniskillen, and the River Boyne. The narrative recalled about these events in the song is one of a great, heroic struggle by Northern Irish Protestantism over the influence and impact of Irish Catholicism. Subtly imbued into the song text is the male orientation of these memories, and how the song recalls the father's sash, and how presumably the son would carry the tradition forward.

It is old but it is beautiful,  
 And its colours they are fine.  
 It was worn at Derry, Aughrim,  
 Enniskillen and the Boyne.  
 My father wore it as a youth  
 In bygone days of yore,  
 And on the Twelfth I love to wear  
 The sash my father wore.

Similarly, another popular tune amongst the Protestant marching band tradition is *Y.C.V. Brigade*. The lyrics of this song recall the narrative of the Young Citizen Volunteers (YCV), the youth wing of the Ulster Volunteer Force, and their large scale enlistment into the British Army during the First World War. As a consequence of joining the army the YCV members participated in the Battle of the Somme on July 1<sup>st</sup>, 1916. The song reiterates for today's Protestants the story of a sacrifice made by earlier generations in maintaining the union between Northern Ireland and the United Kingdom. Furthermore, it reinforces the view of some Protestant loyalists regarding the need for paramilitary organisations and, as in the previous song, it highlights the role of men in upholding Ulster Protestant culture.

Oh father, why are you so sad this 1st of July morn,  
 When Ulster men are proud and glad of the land where they were born?  
 Oh Son, I see in memory of days that used to be,  
 When being just a lad like you, I joined the Y.C.V.

These tunes are often performed as the parade audience sings the lyrics whilst the bands march by. The singing of songs such as *The Sash* during commemorative parades emphasises the experience of community through music making for those in the band, those following the band, and those singing with the band from the side-lines of the parade. This experience of joining together as one chorus with thousands of fellow singing Protestants and parading musicians occurs most notably at particular points along the parade route referred to by locals as 'hotspots'. These hotspots are popular vantage points along the route where the density of the crowd is significantly higher than elsewhere. Often the hotspots are static in that they do not move from year to year, with the Shaftsbury Square (immediately south of Belfast city centre) being one of the more popular hotspots for crowd attendance during the Twelfth of July Parade in Belfast. Whilst parading through these dense crowds bands often strive to form a musical

connection with their audience by performing such well-known and popular tunes like *The Sash*. At the hotspot the level of audience participation increases as a massive singing chorus overwhelms the soundscape of the area. The drummers and flautists in the Protestant blood-and-thunder bands may never have encountered anyone in the crowd before, yet they are conjoined in this musical experience as one community of British Protestants in Northern Ireland commemorating the victory of King William over King James. As one loyalist band member described it to me, ‘when you walk through the hotspots the hair stands up on the back of your neck. You feel ten feet tall!’ (‘Dave’ 17/02/2010).

The performance of party tunes at interface hotspots, however, does not have the effect of creating a unified community amongst all those witnessing the parade, these being locations in which Protestant and Catholic boundaries meet, such as the Short Strand interface in East Belfast (figure 4). It is worth noting that party tunes are often the focus of objections from the Catholic community, as their performance by the bands and the accompanying singing by the crowd is interpreted as aggressive, with the lyrics considered triumphalist or offensive. It is at these interfaces that the competing interpretations of history are highlighted, as the different sectors confront each other in displays of history, embodied in such symbols as band names, uniforms, banners, repertoires among other historical references. Strong objections to some of the parades is predicated on the view that the parade, and the performance of music by certain bands on parade, also serve to legitimize some of the proscribed Protestant paramilitary organisations in Northern Ireland, most notable the Ulster Volunteer Force.

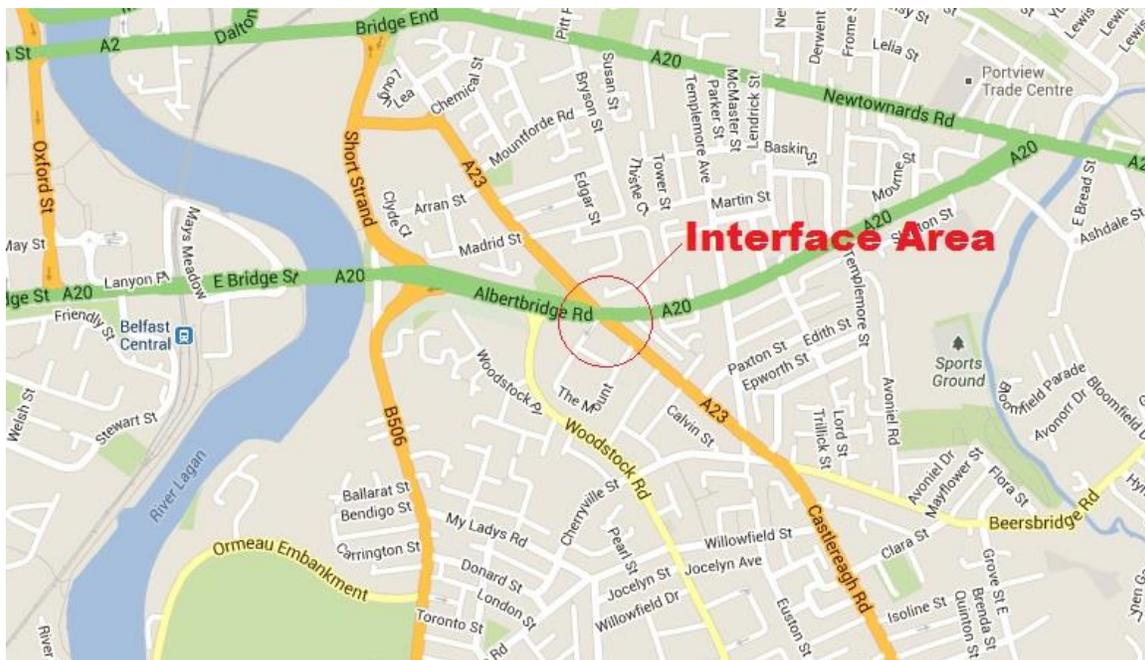


Figure 4: Map of East Belfast

This year’s (2013) annual commemoration parade of the Battle of the Somme in East Belfast was subject to restrictions by the Parades Commission. In June 2013 the commission determined that those on parade ‘must behave with due regard for the rights, traditions and feelings of others in the vicinity; refrain from using words or behaviour

which could reasonably be perceived as intentionally sectarian, provocative, threatening, abusive, insulting or lewd' (Parades Commission, 2013, p.5). The commission also determined that 'in the vicinity of interface areas...there shall be no singing, chanting, or loud drumming and that marching should be dignified' (Parades Commission, 2013, p.5). Furthermore, the commission stated that although flags can be important representations of culture and history, no flags or emblems on parade should align with a paramilitary force. The various bands are typically able to overcome this determination by printing a date on their banners (i.e. the year 1914) and by wearing uniforms reminiscent of the First World War (figure 3). The parade was also heavily policed whereby a temporary and mobile peace wall was set in place by the Police Service of Northern Ireland (PSNI) earlier in the day (figure 5) to keep the two communities apart. Many bands performed as they would at any other parade, with one band opting to sing, in defiance of the Parades Commission determination, the popular traditional Protestant song *The Sash my Father Wore* as it passed the interface. Such displays serve to reinforce the republican view that these parades are not the sincere commemorations of significant historical events, as advocated by the Orange Order, but instead triumphalist displays of authority, or challenges to authority, by the bands. As the Sinn Féin local politician for the area Cllr. Niall Ó Donnghaile argued, 'It is important to remember that the only homes on this stretch of the Albertbridge Road are on the nationalist side and it makes no sense to have such a large volume of supporters along this route of the parade only to antagonise residents who live there' (Ó Donnghaile, 2013).



Figure 5: Temporary Mobile Peace Line

The use of music during parades to recall a collective past is not exclusive to the Protestant marching tradition, as republican bands also perform carefully selected tunes in order to draw historical connections. For example, a popular song tune choice amongst republican bands is *The Foggy Dew*. The lyrics of the tune recall the events during the Easter holidays in Dublin, 1916, when an Irish republican rebellion sought to establish an independent Irish republic (Beiner, 2007). Romantically, the song refers to the Catholic Angelus bell and the ‘better cause’ of fighting against the British in Dublin, rather than alongside them in the First World War at ‘*Sulva or Sud El Bar*’. The brief rising ended with British artillery, having been brought to Dublin city centre up the River Liffey by boat, bombarded the remaining city centre strongholds of the rebels.

As down the glen one Easter morn  
 To a city fair rode I  
 There Armed lines of marching men  
 In squadrons passed me by.  
 No fife did hum nor battle drum  
 Did sound it's dread tattoo.  
 But the Angelus bell o'er the Liffey swell  
 Rang out through the foggy dew.  
 Right proudly high over Dublin Town  
 They hung out the flag of war.  
 'Twas better to die 'neath an Irish sky  
 Than at Sulva or Sud El Bar.  
 And from the plains of Royal Meath  
 Strong men came hurrying through.  
 While Britannia's Huns, with their long range guns  
 Sailed in through the foggy dew

Similarly, the song tune *James Connolly* recalls the narrative of one of the Easter Rising leaders. This tune is especially popular amongst republican flute bands and serves a similar purpose as the previous tune of drawing parallels between the most recent republican conflict and the Easter Rising. The significance of invoking the memory of James Connolly derives from Connolly's role in Irish political history; he was an Irish socialist militant who led the Irish Citizen Army to join the Irish Volunteers in the rebellion. This juxtaposes comfortably with contemporary Irish republicanism which regularly advocates a comparatively radical left-wing political position.

Many years have rolled by since the Irish rebellion,  
 When the guns of Brittainia they loudly did speak,  
 When the bold IRA battled shoulder to shoulder,  
 While the blood from their bodies flowed down Sackville Street.

The performance of this tune at commemorative parades in Catholic areas of Belfast is an attempt to develop a connection between the Easter Rising in Dublin, 1916 and the more recent violent campaign of the Provisional Irish Republican Army. What the examples of *The Sash*, *The YCV Brigade*, *The Foggy Dew*, *James Connolly*, and the UVF Flute Band performance at the Somme Commemoration parade highlight is how all claims marking a consistent solidarity and/or continuity with the past through calendrical

re-enactments of historical events are means of identifying with the past in order to redefine the present. In the case of *The Foggy Dew*, the Provisional Irish Republican Army could not have been involved at the fighting during the Easter Rising as their organisation did not yet exist. Yet, recalling the Rising through the performance of *The Foggy Dew* at Easter parades allows contemporary Irish republicanism to construct similarities between their most recent conflict and the Rising in 1916. Similarly, the UVF Flute Band performance at the 'Mini-Twelfth', whilst overlooking the fact that the contemporary UVF was not formed until the 1960s, allows the paramilitary organisation to define themselves as the descendants of the Ulstermen who fought in the Battle of the Somme. Jarman claims that violent paramilitary groups in Northern Ireland managed to maintain the support of their respective communities by 'appealing to abstract ideals of nationality and to the precedent of history' (Jarman, 1997, p.3). Furthermore, he contended that 'we use the past by remembering those events that help to explain or justify what is happening in the present, a present that can therefore be portrayed as the inevitable and only outcome of those same events' (Jarman, 1997, p.5). Similarly, Paul Connerton states that 'our experiences of the present largely depend upon our knowledge of the past, and that our images of the past commonly serve to legitimate a present social order' (Connerton, 1989, p.3). The choices of music in these circumstances help the performers legitimize their contemporary agenda, in this case a political agenda, by providing a correlation with the past.

Although the choices of music aims to connect the events of 1690 and 1916 to 2013, the tunes are altered to suit the parade performance. The important factor in the performance of music during commemorative parades in Northern Ireland is its rhythmical regulation, the determining and driving element of the parade's marching pace. The music provides a marker for regulating the pace of marching for musicians performing with the bands, participants following the bands in the parade (such as the various fraternal organisations that hire the bands to perform), and those in the audience who choose to follow the parades, such as girlfriends of the musicians performing (Radford, 2001).

By looking more closely at the way the various instrumental parts in the tune *The Foggy Dew* (figure 6) are organised, it is possible to see how music regulates marching during parades. The percussion is played in a way that maintains accessibility whilst allowing the music to serve as a binding, regulatory focus for the body whilst marching. With most parading bands marching in unison, the first step in the march is typically taken by the left foot. In the case of *The Foggy Dew*, if the band is already in the process of marching, the left foot, having already been in motion, falls to the ground on the crotchet rest of the first bar. The right foot then falls on the first quaver of the first bar. This process is repeated throughout the performance of the song tune. One of the roles of the lead-tip snare drummer, and subsequently the rest of the snare drum corps, is to emphasize these beats as a means of clearly identifying for the marchers band when their feet should meet the ground. This role is fulfilled through the performance of accents at strategic points throughout the tune. For example, the first and second beats of bars two, four, six, eight, and so on, are marked by the playing of an accentuated tremolo semi-quaver, followed by another tremolo semi-quaver and a quaver. Collectively, these notes form what local snare drummers call the 'five roll' rudiment (Casserly, 2013:151). The placing of the accent at the start of the five-roll provides a distinctive and unmistakable

marker for the rhythmical regulation of the marching pace. It is part of the determining and driving element of the parade whereby music, in this case percussion rudiments, provides the acoustic reference to other parade participants to set the marching pace.

♩ = 110

Flute

Snare Drum Lead Tip

Snare Drum Corps

*ff*

Detailed description: This musical score is for a marching band piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 110. The score consists of three staves. The top staff is for the Flute, starting with a first ending bracket over the first measure. The middle staff is for the Snare Drum Lead Tip, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The bottom staff is for the Snare Drum Corps, which is currently silent, indicated by a horizontal line with a bar.

Detailed description: This section continues the musical score from the previous block. It features three staves. The top staff is for the Flute, starting with a fifth ending bracket (marked with a '5') over the first measure. The middle staff is for the Snare Drum Lead Tip, continuing the rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). The bottom staff is for the Snare Drum Corps, which remains silent, indicated by a horizontal line with a bar.

Musical score for measures 9-12. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 9 starts with a melodic line in the treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff has a steady eighth-note accompaniment with accents (>) on every note, and the lower staff has a similar accompaniment with accents (>) on every note. The dynamic marking *ff* is placed below the lower staff.

Musical score for measures 13-16. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 13 starts with a melodic line in the treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff has a steady eighth-note accompaniment with accents (>) on every note, and the lower staff has a similar accompaniment with accents (>) on every note.

Musical score for measures 17-20. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 17 starts with a melodic line in the treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff has a steady eighth-note accompaniment with accents (>) on every note, and the lower staff has a similar accompaniment with accents (>) on every note. The dynamic marking *f* is placed below the upper staff, and another *f* is placed below the lower staff.

3

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff for the melody and two piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 21, the second at measure 25, and the third at measure 29. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with a notable slur over the final two measures of the first system.

Figure 6: The Foggy Dew

## Conclusion

In conclusion, music is a central feature in the commemorative parades of Northern Ireland. Playing music in a marching band that partakes in commemorative parades gives its members an opportunity to participate in the collective recalling of significant historical events. Emotional experiences are fostered through the embodiment of practice, the act of participating in the recalling of communal memory through music performance. Parading and performing music in the commemorative context provide an opportunity to highlight one's solidarity with the political cause that draws upon the historical narrative. The performance of certain songs and tunes amongst both blood-and-thunder bands and republican bands also refers unambiguously to events from the past. In the examples in which bands are closely aligned to paramilitary or political organisations, this connecting to the past through music creates a sense of legitimacy to the organisations' reclaiming of older banners and causes. It instils within the performance the narrative that they, the organisation and the associated band, have a direct connection to these past events. The more well-known of these song tunes, such as *The Sash My Father Wore*, also emphasise the experience of community, as all musicians in the band, those following the band, and those singing with the band from the side-lines of the parade join together in the performance of the song tune. The crowd made up mostly of people who are strangers to one another, are conjoined in a musical expression of solidarity as they recall in song the events of a battle from 1690, the event that constructs them as a community with a common past. In examining the percussion music accompanying the playing of *The Foggy Dew*, we see how particular features of performance provide a framework for the synchronising of bodies and voices, allowing the community to act as a unified entity marching forward toward the future they envisage for the Province.

## References Cited

BEINER, Guy. "Between Trauma and Triumphalism: The Easter Rising, The Somme, and The Crux of Deep Memory in Modern Ireland." *Journal of British Studies*, vol. 46 (2007), p. 366-89.

BELL, Desmond. *Acts of Union: youth culture and sectarianism in Northern Ireland*. London: MacMillan, 1990.

BRUCHER, Katherine; Reily, Suzel Ana. "Introduction: The World of Brass Bands." In Reily, Suzel Ana; Brusher, Katherine (Ed.). *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Aldershot: Ashgate. 2013, p. 1-31

BRYAN, Dominic. *Orange Parades: the politics of ritual, tradition and control*. London: Pluto press, 2000.

CASSERLY, Ray. "Blood, Thunder, and Drums: style and changing aesthetics of drumming in Northern Ireland Protestant bands." *Yearbook for Traditional Music*, vol. 45

(2013), p. 177-98.

\_\_\_\_\_. "The Fyfe and my Family: flute bands in Rathcoole Estate." *Irish Journal of Anthropology*, vol. 13, n.1, (2010), p. 8 -12.

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

COOPER, David. "On the Twelfth of July in the Morning... (Or The Man Who Mistook His Sash for a Hat)." *Folk Music Journal*, vol. 8, n. 1, (2001), p. 67-89.

ELLIOT, Marianne. *The Catholics of Ulster; a history*. London: Penguin, 2001.

DE ROSA, Ciro. "Playing Nationalism." In Buckley, Anthony D (Ed.). *Symbols in Northern Ireland*. Belfast: Institute of Irish Studies, Queen's University Belfast, 1998, p. 99-116.

JARMAN, Neil. *Material Conflicts: Parades and Visual Displays in Northern Ireland*. Berg: Oxford, 1997.

LOUGHLIN, James. Mobilising the Sacred Dead: Ulster Unionism, the Great War and the politics of remembrance. In Gregory, Adrian; Paseta, Senia (Ed.). *Ireland and the Great War; a war to unite us all?* Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 133-154.

NOVICK, Ben. The Arming of Ireland: gun-running and the Great War, 1914-1916. In Gregory, Adrian; Paseta, Senia (Ed.). *Ireland and the Great War; a war to unite us all?* Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 94-112.

Ó DONNGHAILE, Niall. "Ó Donnghaile comments at east Belfast 'Mini Twelfth'," 2013. Disponível em <http://www.sinnfein.ie/contents/27056> (acessado 03/07/2013).

PARADES COMMISSION. "Determination Made in Relation to the Ballymacarrett District LOL No 6 Parade Due to take place in Belfast on Monday, 1 July 2013," 2013. Disponível em <http://www.paradescommission.org/fs/files/det-ballymacarrett-1-7-13.pdf> (acessado 01/07/2013).

\_\_\_\_\_. *Annual Report and Financial Statements Parades Commission for Northern Ireland for the Year Ended 31st March 2011*. London: The Stationary Office, 2012.

RADFORD, Katy. "Drum Rolls and Gender Roles in Protestant Marching Bands in Belfast." *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, n. 2 (2001), p. 37-59.

RAMSEY, Gordon. "Band Practice: Class, Taste and Identity in Ulster Loyalist Flute Bands." *Ethnomusicology Ireland*, vol. 1 (2011a), p. 1-10.

\_\_\_\_\_. *Music, Emotion and Identity in County Antrim Flute Bands: flutes, drums and loyal sons*. Oxford: Peter Lang, 2011b.

WALLACE, Martin. *Drums and Guns: revolution in Ulster*. London: Geoffrey Chapman. 1970.

WITHEROW, Jackie et al. "Marching Bands in Northern Ireland: a study carried out on behalf of the Department of Culture, Arts and Leisure, in partnership with the Confederation of Ulster Bands," 2011. Disponível em [www.dcalni.gov.uk/marching\\_bands\\_study.pdf](http://www.dcalni.gov.uk/marching_bands_study.pdf) (acessado 06/11/2013)

WITHEROW, Jackie. "The 'War on Terrorism' and Protestant Parading Bands in Northern Ireland." *Quest*, vol. 1, 2006. Disponível em [www.qub.ac.uk/sites/QUEST/FileStore/Filetoupload,25795,en.pdf](http://www.qub.ac.uk/sites/QUEST/FileStore/Filetoupload,25795,en.pdf) (acessado 06/11/2013).  
<http://maps.google.ie> (acessado 01/07/2013).

## **Jongos, Batusques e Sambas de Bumbo: Dançando a memória negra de Campinas**

Érica Giesbrecht

### **Resumo**

Na cidade de Campinas, São Paulo, uma rede de pessoas envolvidas em grupos de dança afro-brasileiras evocam memórias através da performance de um legado musical criado durante os tempos de escravidão. No lugar de meras experiências de subjugo e segregação, a recriação de tais performances nos dias atuais dá visibilidade a estratégias bastante sagazes de manutenção da dignidade, mesmo sob um regime de cativo. Transportando tal passado vitorioso para demandas sociais contemporâneas, os grupos afro de Campinas inscrevem essas experiências em seus próprios corpos através da dança e música, proporcionando uma nova perspectiva sobre a memória negra.

**Palavras-Chave:** Memória, legados musicais afro-brasileiros, incorporação, resistência.

### **Abstract**

In the city of Campinas, São Paulo, a network of people involved in African-Brazilian dance groups evokes memories through the performance of a musical legacy created during the period of slavery. In the place of experiences of subjugation and segregation, the recreation of such performances in the present days gives visibility to rather sagacious strategies in the maintenance of dignity even under a regime of captivity. Transporting such a victorious past to contemporary social demands, the African-Brazilian groups in Campinas inscribe those experiences on their own bodies through dance and music, providing a new perspective on black memory.

**Keywords:** Memory, African-Brazilian musical legacies, embodiment, resistance.

A memória de um povo, ou de um grupo social, não corresponde necessariamente ao passado em si, mas a ideias compartilhadas sobre o passado no tempo presente (Tonkin 1992). Muitas vezes nos referimos a memórias explicitamente compartilhadas para explicar a cultura “de hoje”, praticamente justificando a ontologia do tempo presente. A evocação da memória parece oferecer uma espécie de lastro cultural; debater, organizar, e compartilhar a memória no tempo presente podem ser parte de um estratégico investimento identitário reforçando, ao mesmo tempo, os laços de pertencimento entre aqueles que compartilham determinada cultura (Cunha 1987). Dentre os mecanismos empregados nessa reapropriação da história está a música, “através da qual ecos do passado ainda podem ser ouvidos no presente”, como diria Caroline Bithell, sendo a música ainda capaz de “evocar, incorporar e transformar o passado e, ao fazer isto, agir como meio para a história e sua interpretação” (2006:3). Assim, podemos

pensar na música como mediadora entre memória e cultura, articulando pessoas, ideias, sensibilidades e experiências.

Em minha pesquisa de doutorado junto a grupos dedicados à performance de tradições musicais afro-brasileiras, sediados na cidade de Campinas, pude perceber o emprego de múltiplas possibilidades sonoras para se acessar, apreender e dar visibilidade a uma memória que ainda margeia a história oficial da cidade: a trajetória das populações africanas ou afrodescendentes trazidas como escravas em meados do século XIX, quando a produção cafeeira gerava prosperidade econômica para a região. Entretanto ao lançar mão de uma musicalidade entusiástica e contagiante, o passado que se quer revelar não é exatamente o das atrocidades da escravidão, mas o da resistência à condição cativa através da música.

Em tempo, é preciso que o leitor tenha em mente que ao me referir a tais repertórios musicais, não quero dizer que sua fruição se limite à escuta. Eles envolvem uma intensa movimentação do corpo, não apenas de bailarinos, mas também de cantores e instrumentistas, quando não requerem a habilidade de execução de três atividades – canto, percussão e dança - ao mesmo tempo em que se anda por ruas, praças ou outros espaços públicos. E esses movimentos se estendem às plateias, que geralmente interagem dançando, cantando ou batendo palmas, tornando-se parte da performance.

Diante de tal cenário, esse artigo reflete sobre a eficácia dessas performances, mais especificamente da dança, para se incorporar e divulgar essa memória, explorando as especificidades de um processo que engloba lições não verbalizadas, aprendizados sensoriais, envolvimento emocional e compreensões, para além de intelectuais, corpóreas. Para tanto, primeiramente percorrerei de modo breve a trajetória da música na vida social negra em Campinas, tendo como ponto de partida o tempo das senzalas, passando pela vida em liberdade nos cortiços do centro da cidade, comentando em seguida o contínuo processo de dispersão urbana dessa população e finalmente chegando aos movimentos sociais negros e seus diferentes usos da musicalidade afro-brasileira. A partir de então, tendo como base os processos de reapropriação do jongo e do samba de bumbo realizados respectivamente pela comunidade Jongo Dito Ribeiro, criada em 2001, e pelo grupo de danças Urucungos, Puítas e Quijêngues, fundado em 1989, buscarei demonstrar como essa musicalidade e essa maneira de dançar repercutiram em inclusão, socialização e, principalmente, na inscrição de uma memória cultural vitoriosa nos corpos de seus praticantes, acompanhada de ideias e sentimentos compartilhados em relação a um passado imaginado.

Embasando essa reflexão está a ideia de memória habitual de Paul Connerton e sua compreensão sobre grandes celebrações coletivas enquanto forma máxima de incorporação de memórias. Como contraponto, auxiliados por Suzel Reily, compreenderemos como envolvendo o corpo diretamente na recriação de um passado permeado por dança e música, essas performances substituem a incorporação de uma trajetória de agruras e exclusão social por outra forma de vivência da mesma experiência: apesar da condição cativa, havia a celebração, o momento ritual de liberação da mente e do corpo, a manutenção da dignidade e do poder sobre si mesmo, sendo essa memória de resistência que atualmente se quer incorporar. Finalmente discutirei as possibilidades de liberação e fluidez da dança enquanto experiência sensorial procurando demonstrar de que maneira, mesmo na experiência da recriação de tradição e formação de espetáculos, os participantes podem experimentar a transcendência e, a partir dela, substituir memórias

socializadas de marginalização por um modo empoderado de ser negro no mundo, tendo como terreno seus próprios corpos.

### **Das senzalas ao espetáculo: caminhos da memória**

Nas últimas décadas, movimentos culturais de reapropriação de práticas do passado têm eclodido em várias formas de expressão artística, tanto de ordem imaterial (dança, música, teatro) quanto material (pintura, escultura, adornos corporais) ao redor do globo. Enquanto passados reorganizados ou memórias, é claro que não se tratam de cópias fiéis daquilo que teriam sido anteriormente, ainda mais em se tratando de performances. Porém, como já nos ensinara Richard Schechener (2002), performances não são necessariamente ficções, mas restaurações da vida real; toda repetição implica invariavelmente em uma nova maneira de se apresentar o passado. Diante dessa perspectiva, podemos inferir que o fato dessas memórias estarem sendo reelaboradas como espetáculo não dirime necessariamente nem as suas conexões com o passado, tampouco suas potencialidades: ao contrário pode torna-las ainda mais acessíveis, atraindo públicos diversos e gerando uma incrível visibilidade.

Mais especificamente sobre as performances e demais práticas culturais da diáspora africana, Stuart Hall já teria dito:

Não importa o quão deformadas, cooptadas, e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica reprodução de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (1996: 323-324).

Na cidade de Campinas, dezenas de grupos culturais vêm se especializando nos chamados repertórios tradicionais afro-brasileiros de música e dança, a exemplo de maracatus, lundus, jongos, sambas paulistas, dentre outras culturas expressivas. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma ou várias dessas manifestações. Tais associações amadoras podem ser compreendidas como comunidades de prática musicais (Reily 2010): pesquisam, ensaiam e apresentam performances de dança e música ao público, nem sempre visando ganhos financeiros pelo exercício dessas atividades. Várias são as fontes de suas pesquisas, envolvendo desde literatura e recursos midiáticos como filmes, gravações em áudio e buscas na internet, até consultas a senhoras e senhores mais velhos, que chegaram a experienciar essas expressões no passado e que, em muitos casos, compõe os grupos do presente ou participam de outras atividades relacionadas à difusão da cultura afro-brasileira. A associação a esses grupos é voluntária e ocorre por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros, na maior parte dos casos. Além de reunirem pessoas que se declaram negras e de baixa renda, são abertos à participação de qualquer interessado em apoiar suas causas; não são grupos

homogêneos, portanto, mas majoritariamente negros.

Jongos e sambas de bumbo compunham a bagagem cultural de homens e mulheres trazidos na condição de escravos para Campinas no século XIX e marcavam os cultos, reuniões para divertimento e celebrações ritualísticas. As reuniões em torno dessas expressões teriam acompanhado os ajuntamentos dos primeiros negros livres, em cortiços na região central, e se mantido até meados do século XX. A partir de então, famílias negras reunidas nesta área se envolveriam em outras atividades culturais e seriam também dispersas em função de projetos de urbanização da cidade, passando a ocupar regiões cada vez mais periféricas. Simultaneamente ao processo de dispersão, essas manifestações culturais negras passariam por um relativo silenciamento, resultado também da morte dos praticantes antigos e da falta de sucessores.

Embora a retomada dos jongos, pela Comunidade Dito Ribeiro, e dos sambas de bumbo, pelo grupo Urucungos, possa ser vista como mais uma forma de ressurgimento de tradições que demarcam diversidades no contexto contemporâneo, esse processo contou com bases formadas por um movimento social mais amplo, que remonta às décadas de 1970 e 1980. Neste período consolidavam-se movimentos negros tanto políticos – como o Movimento Negro Unificado, M.N.U. – quanto culturais, como o Afoxé Ilê Ogum e o Teatro Evolução na cidade de Campinas. A essas associações juntavam-se descendentes daquelas antigas famílias negras de Campinas e migrantes de diversas regiões do país em busca de melhores condições de vida, que passavam a amalgamar-se nas periferias de Campinas. Nem todos necessariamente se declaravam negros, mas apoiavam as mesmas causas.

Bastante influenciadas pelo fluxo contínuo de pessoas e ideias nos movimentos de caráter marcadamente político, as manifestações culturais dessas décadas tendiam a articular-se mais diretamente às correntes de educação popular promovidas por centros comunitários de esquerda que, com apoio financeiro de países socialistas e comunistas, mantinham cursos de educação política abertos à população. Tais projetos de “conscientização popular” muitas vezes se inspiravam em práticas teatrais como as de Bertold Brecht e Augusto Boal, sendo este um dos pontos principais do relacionamento entre movimentos políticos e artísticos. Mesmo que se soubesse que expressões como os jongos ou sambas de bumbo haviam sido performances populares entre os negros da cidade, não era exatamente esse repertório que se queria como emblema de um movimento artístico de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre as performances consideradas mais politizadas em comparação àquelas danças antigas, que já nem mesmo as famílias negras mais velhas mantinham. A exceção era feita em relação a danças e canções de comunidades religiosas de terreiro, bem como os afoxés de rua - se bem que essas expressões ganhavam notoriedade política na Bahia da década de 1970. Muitos militantes dessa época concordam em dizer que essas eram as principais fontes de inspiração quando era preciso conferir um caráter “afro” a uma performance. Provavelmente essas formas de dança e música eram mais acessíveis e conhecidas para os militantes e artistas campineiros da época do que os próprios jongos ou sambas de bumbo!

Tal orientação viria a mudar substancialmente na década de 1990, como resultado de uma conjunção de fatores. O desmantelamento de economias e organizações mundiais de esquerda e o conseqüente enfraquecimento da ênfase na arte explicitamente politizadora deixaram uma brecha para que outras nuances redirecionassem o movimento

negro da cidade. A abertura ideológica para novas possibilidades foi reforçada pela passagem de pessoas influentes como a folclorista Raquel Trindade, filha do poeta Solano Trindade, que veio a convite do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para ministrar oficinas de danças afro-brasileiras e danças dos orixás a alunos de graduação em dança e em artes cênicas.

Disseminando repertórios expressivos até então pouco conhecidos em Campinas, e tendo influenciado diretamente na criação de grupos culturais que fariam de sua própria performance o cerne de suas discussões políticas, como o Urucungos, Puítas e Quijêngues, Raquel Trindade renovava as possibilidades de emprego de culturas expressivas como ação de resistência. Para aqueles que, de dentro dos movimentos culturais negros acreditavam nas performances como forma de expressão ideológica e política, tais danças traziam a memória dos negros de outras partes do Brasil, narradas em sons, cores e movimentos. Mas por outro lado, essas danças eram capazes de incluir outras pessoas e suas questões. Para os que não estavam diretamente envolvidos com a militância dos movimentos negros, essa era uma oportunidade de “*aprender mais sobre si mesmo*”, como ouvi várias vezes durante minha pesquisa de doutorado.

Desde os repertórios praticados pelo Urucungos, até aqueles explorados pelos grupos mais recentes, existem alguns pontos em comum. Em primeiro lugar, esses são considerados repertórios afro-brasileiros “tradicionalistas”, ou seja, criados em algum momento da trajetória dos africanos ou de seus descendentes escravizados no Brasil. Tais repertórios são capazes de acionar teias de significados que remetem a uma ancestralidade imaginada e à trajetória dos povos africanos em terras brasileiras, incluindo não apenas momentos de servidão e subjugo - que muitas vezes aparecem como um mote para a exigência de uma retratação social por parte de toda a sociedade brasileira - mas também os momentos de liberação ou sagacidade, em que alguma forma de revide (um feitiço maligno recaindo sobre os senhores) ou recompensa de ordem maior (a graça de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário ou de Oxalá) compensaria as agruras da vida em cativo. Instrumentalmente, nota-se a primazia dos tambores e outros instrumentos de percussão.

Nessas expressões, os usos do corpo não se limitam à dança, mas se estendem para o toque dos instrumentos. As plateias são estimuladas a interagir na performance, dançando, cantando, batendo palmas, dentre outras formas de contribuição sonora ou cinética. As canções são curtas e muito repetitivas, especialmente nos momentos em que os performers querem abraçar o público e envolve-los em suas danças. Ao mesmo tempo em que esses repertórios reforçam uma forma de engajamento não explícito, no qual o lúdico, o fantasioso, o irônico e o tradicional são equilibrados de modo a dar continuidade a uma ação política, também criam um espaço para reflexões, autoconhecimento, socialização e entretenimento dos quais todos os participantes podem desfrutar.

Para praticá-los na década de 1990, não era necessário estar a par ou manter discursos estritamente políticos, nem estar ligado a organizações com esse cunho para se compreender a história dos africanos escravizados nas fazendas pernambucanas de cana-de-açúcar narradas nas loas de maracatu, ou a metáfora da luta pela terra teatralizada no bumba-meu-boi, por exemplo. Envolvendo os participantes na experiência do canto e do movimento direcionados pelo som dos tambores, aqueles eram ensinamentos para mentes e corpos. Para aqueles que se identificavam como negros, tendo sua posição social demarcada também pela experiência existencial de seus corpos, aquela era a chance da

criação de uma nova “tecnologia de si”, no sentido proposto por Foucault (1990). Capítulos da trajetória dos africanos negros no Brasil eram incorporados aos músculos, reorganizavam a postura do esqueleto, afluíam na pele e nos cabelos dos participantes que se identificavam com ela e passavam a fazer dela sua própria história.

Ainda que o repertório trabalhado pela folclorista na época contemplasse, em sua maior parte, manifestações populares mais comuns no Nordeste do país e nos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, sua iniciativa despertou o interesse pelas expressões culturais locais e intensificou um sentimento socializado de busca e de recuperação de algo perdido no tempo. Embora cronologicamente não tenham se passado muitos anos entre o esmorecimento de jongs e sambas de bumbo e sua retomada, o sentimento de perda rodeava seus primeiros pesquisadores, pois não haviam sido eles os responsáveis pela continuidade daquelas manifestações; talvez nem todos soubessem mesmo que existiam. E o uso do termo “sentimento” aqui não é somente retórico. Concordando com Bithell (2006), estou me referindo a uma relação emocional com o passado, eficazmente intensificada através da música, especialmente quando esta deixa de ser ouvida por uma geração ou mais tempo.

Transcorridas mais de duas décadas de trabalho contínuo, grupos mais antigos como o Urucungos, Puítas e Quijêngues foram grandes laboratórios por onde muitos outros passaram. A partir deles formaram-se outros grupos na cidade, a exemplo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, reproduzindo o processo de experimentação, reapropriação e divulgação de repertórios afro-brasileiros. Reitero que não devemos compreender isso como uma adulteração do passado. Como nos mostra Carol Muller (2001), novas criações e composições baseadas na compreensão presente de estilos do passado nada mais são do que formas dinâmicas de armazenamento da cultura de outros tempos. Sons, vozes e memórias de diferentes camadas do passado podem ser reorganizados e reincorporados nas performances do tempo atual. Música e dança podem ser entendidas como fontes recicláveis para as performances do presente, colocando o passado em movimento.

### **O passado como performance**

Sambas de bumbo, também chamados sambas de roda, eram celebrações que envolviam famílias negras em propriedades rurais e, nos centros urbanos, em terreiros compartilhados por famílias residindo numa mesma área. Eram grandes festas que, conduzidas pela música, geralmente promovidos por uma única família, por vezes em função de uma graça alcançada ou do nascimento de um filho. Quando uma família começava a promover esses sambas, tinha de fazê-lo por sete anos consecutivos, caso contrário corria o risco de sofrer desventuras (Giesbrecht, 2011).

Nesse estilo de samba, caixa, chocalho e pandeiro acompanham um grande bumbo que pode ter mais de um metro de diâmetro e cuja sonoridade se pode ouvir à distância. Os instrumentos da base seguem um padrão rítmico sem grandes variações, enquanto o bumbo interage com os dançarinos, podendo improvisar batidas e variar a intensidade do volume.

Essas batidas acompanham o cantar dos pontos, cantigas curtas versando sobre as memórias da escravidão, o cotidiano nas roças, a vida dos antepassados, ou louvando santos católicos. Os pontos têm sempre uma finalidade implícita: saudação, louvação,

diversão ou mesmo zombaria, desafios entre sambadores. O repertório de pontos de uma comunidade sambadora está sempre se renovando, pois além dos seus próprios, podem aprender novos, através das visitas de sambadores de outras regiões; além disso, novos pontos podem ser improvisados durante uma performance, agregando-se aos anteriores.

A maneira de se cantar os pontos é sempre responsiva: um participante propõe uma “demanda”, isto é, canta um ponto uma ou duas vezes, ainda sem acompanhamento de nenhum instrumento. A demanda pede sempre por uma resposta, ou seja, a repetição do ponto por todos os demais sambadores. Se o coro repetir, isto significa que a demanda foi aceita. Uma vez apreendido, o ponto passa a ser cantado por ambos, proponente e demais sambadores, alternando-se. Iniciado o jogo demanda e resposta, inicia-se o batuque, e a partir daí o ponto é repetido inúmeras vezes.

A partir do momento de aceitação de uma demanda, tem início o movimento de recuo e avanço entre bumbo e o coeso grupo de dançarinos: o bumbeiro avança contra o grupo, empurrando-o para trás, mas este logo responde, empurrando o bumbeiro de volta. Os passos dos dançarinos são sempre miúdos, arrastados. Colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizados mediante a sua música, sua dança e sua união. Uma explicação que ouço com frequência entre os participantes dos grupos culturais da atualidade é a de que esses movimentos teriam substituído a umbigada, proibida nas fazendas do interior paulista por sua sensualidade, passando o bumbo e o grupo de dançarinos a fazer as vezes de dois ventres se batendo. Olga von Simson (2009) concordaria com isso:

A repressão às formas de divertimento negro foram tão presentes na Campinas do início do século XX, que os grupos de sambadores, para continuar realizando suas noites de samba, desenvolveram a estratégia de retirar a prática da umbigada das suas performances, transformando o samba de roda no samba de bumbo, uma forma tipicamente campineira de dançar o samba. Sendo a umbigada encarada pelos senhores como uma prática licenciosa e carregada de sensualidade, deixaram de praticá-la, não havendo mais o encontro dos corpos dos dançarinos, pois o que acontece no samba de bumbo é o encontro da sambadeira com o bumbo, que é posicionado à frente do corpo do tocador (Simson 2008:7).

Silenciados nos anos 1960, sambas de bumbo foram retomados nos anos 1990, mediante a pesquisa de algumas pessoas ligadas aos grupos culturais que surgiam naquele momento, dentre os quais estava Alceu Estevam, hoje presidente do grupo Urucungos. Houve um trabalho intenso na recuperação dos antigos bumbos e de coleta de cantigas e batuques ainda lembrados por velhos sambadores, então vivos. Concluída, a pesquisa, Alceu apresentou o samba de bumbo ao Urucungos, chamando atenção para o fato de aquele tipo de samba ser ‘tradicionalmente campineiro’. Hoje em dia, o samba de bumbo é a apresentação mais requisitada do grupo.

Na retomada deste samba o grupo Urucungos se permitiu realizar recriações, ressignificações e reapropriações. Mesmo que se consultasse a senhores e senhoras, que ainda na infância assistiam ao samba por entre as fendas das portas dos quartos destinados às crianças, que só fingiam dormir enquanto os adultos dançavam, ou que já na adolescência ganhavam permissão para ficarem na festa por mais tempo, essa performance ganhou novos contornos, absorvendo disposições, temporalidades,

preferências estéticas, anseios e operacionalizações contemporâneos.

A figura do bumbeiro adaptou-se aos corpos de homens mais novos interessados em revitalizar o instrumento e aprender como tocá-lo. Ao som desses instrumentos, os “pontos”, breves cantigas que através de linguagem metafórica expressam os tempos de escravidão, o trabalho na roça, o cotidiano dos antepassados ou louvam aos santos católicos e aos orixás, foram pesquisados ou reinventados, servindo como base estética para a criação atual de tantos outros pontos. A dança em que um bumbeiro avança empurrando para trás um coeso grupo de sambadores, que logo responde, empurrando o bumbeiro de volta, ganhou gestualidade teatral e figurinos vistosos, dentre outros aspectos “apresentacionais” (Turino, 2008). (Ver Figura 1.)



FIGURA 1. Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues apresentando o samba de bumbo.

Ainda hoje, os passos dos sambadores são sempre miúdos, arrastados. De costas curvadas, colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizado mediante a sua música, sua dança e sua união. O vai e vem entre bumbeiro e sambadores se encerra quando aquele que propôs o ponto o encerra, dando a deixa para que alguém cante outro, para isto gritando “Salve o Ponto”. O público é sempre convidado a se juntar ao grupo de mulheres sambadores após a apresentação de alguns pontos. Geralmente algum participante convida seus públicos a sambar cantando:

Assim é o samba de bumbo  
 Vai pra lá e vem pra cá  
 Sempre fica mais bonito  
 Quando o povo vem dançar

Também no período de escravidão sudeste brasileiro, uma outra dança, o jongo, era praticada fazendo uso de canto e percussão. Tratava-se de uma dança circular que constituía a base da socialização entre escravos, lançando mão de uma forma codificada de canto que tornava sua comunicação incompreensível para seus senhores. Nesses cantos se misturavam palavras portuguesas e banto num jogo melódico, rítmico e essencialmente metafórico. (Lara; Pacheco 2007).

Correntes historiográficas se dividem entre as ideias de que o jongo seria mais uma das múltiplas culturas expressivas gestadas num contexto de escravidão nas Américas e aqueles que atribuem sua origem à região de Congo-Angola, tendo sido trazido ao Brasil como um legado banto. De todo modo, a prática do jongo teve continuidade entre populações libertas, marcando tanto o ritmo do trabalho cotidiano nas lavouras, quanto as ocasiões festivas (Stain, 1949 APUD Lara; Pacheco, 2007). Continuado, ou mesmo reapropriado, por algumas comunidades negras do sudeste, o jongo foi declarado patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2005.

Essa dança dispõe seus participantes em um círculo, ao centro do qual um casal baila num contínuo movimento de afastamento e encontro, podendo esses encontros terminar em umbigadas. Ao longo da dança os casais se sucedem, dando a chance de todos os participantes da roda dançarem ao centro.

Enquanto se dança, também se cantam os pontos, cantigas curtas e repetidas várias vezes, com letras metafóricas. Pontos podem ser cantados de maneira responsiva, como acontece com as demandas do samba de bumbo: uma voz solo propõe o ponto, que é respondido pelo canto dos demais. Há pontos de saudação, louvação, enfrentamento, zombaria, dentre outras categorias. Após algumas repetições, um ponto é encerrado iniciando-se outro, podendo os temas engatilhar-se como numa conversa informal em que um assunto vai puxando outro. Isso acontece muitas vezes porque esses pontos podem “amarrar” alguém presente na roda, ou seja, zombar, desafiar ou ameaçar. Se alguém se sentir o alvo desse ponto, deve reagir desamarrando-se, isto é, respondendo ao que lhe foi demandado através de outro ponto, que pode ser lembrado dentre os pontos praticados pela comunidade ou improvisado na hora.

O acompanhamento é feito com tambores de pele e palmas. Os tambores são importantes para comunidades jongueiras, não apenas pela teia de significados que carregam e acionam, mas também porque particularizam cada comunidade pelo modo como são construídos e tocados. Escavados em troncos de árvore no passado africano, no Brasil os tambores passaram a ser construídos a partir de barricas há cerca de um século (Ribeiro 1984). Entretanto, a preparação do couro animal usado para cobri-los, bem como o processo de afinação do couro, ao calor do fogo, tiveram poucas mudanças.

No processo de reapropriação do jongo desempenhado pela Comunidade Dito Ribeiro, uma conexão direta e familiar com o passado foi empregada. A criação desse grupo se deveu principalmente aos esforços de Alessandra Ribeiro, de sua família e de seus amigos. Alessandra é neta de Benedito Ribeiro, a quem o nome do grupo homenageia. Ele teria chegado à Campinas no início da década de 1930 e, na nova

cidade, teria dado continuidade à tradição de sua família, descendente de escravos de Minas Gerais, promovendo festas e encontros de jongueiros. A dança teria ficado adormecida por algumas décadas após a sua morte, até que a família Ribeiro recomeçasse a promover encontros de jongo em sua própria casa em 2001. Esses encontros eram abertos e contavam com a participação de muitas pessoas, dentre elas, membros de vários grupos de cultura afro já formados em Campinas.

Desde então, a comunidade Dito Ribeiro vem se dedicando à reconstituição e pesquisa do jongo buscando, para além do conhecimento disponível em registros bibliográficos, midiáticos e adquirido junto a outras comunidades jongueiras, conhecer um repertório de dança e música ainda presente na memória dos membros mais velhos que compõem o grupo. Para além da performance, desenvolvem uma relação espiritualizada com esse repertório, atribuindo-lhe poderes encantados em função de sua ancestralidade. Como diz um dos pontos entoados pela comunidade: “E quando você dança Jongo... Pisa na tradição!”

Assim como em outras comunidades jongueiras, no Dito Ribeiro o tambor é visto como mais um participante da roda, seu nascimento é celebrado, sua morte ou dano lamentados e sua presença reverenciada, na medida em que perfaz a ligação com o sagrado, trazendo para o momento da performance os ancestrais e o mundo espiritual. Ouvi de alguns participantes que a noção de ligação com os antepassados pode ser mesmo uma relação tangível: não raro tambores centenários “viram” nascer gerações, tendo sido tocados por avôs, pais e netos e comunidades jongueiras Brasil a fora. Por este motivo, a guarda dos tambores é uma das responsabilidades do líder da comunidade.

Nessa comunidade jongueira, há sempre um número mínimo de três tambores, que desempenham três funções diferentes; O tambor Candongueiro, o menor e mais agudo de todos os três, é tocado em ritmo constante e dita o andamento a ser seguido pelos demais tambores. Já o segundo tambor, de tamanho médio e de som um pouco mais grave, se chama Viajante e, como seu nome indica, simboliza a comunicação com as esferas espirituais do universo. Este tambor pode “viajar”, improvisar ao longo de uma performance, perfazendo musicalmente o caminho da comunicação com o extraterreno. Finalmente, o Trovão, o maior e mais grave desses tambores mantém sempre a batida da comunidade, sem variações.

Quando realizada fora da Casa de Cultura Fazenda Roseira, como apresentação cultural, a plateia é sempre convidada a fazer parte dessa roda. Os pés descalços roçam o chão e as saias das mulheres conferem um incrível colorido à dança. Há sempre um casal dançando no meio da roda que se substitui constantemente. (Ver Figura 2.)



FIGURA 2. Roda de Jongo no Largo da Mãe Preta

Num passo considerado básico, comum em rodas de jongo de outras comunidades espalhadas pelo sudeste brasileiro, há um contínuo movimento de encontro e afastamento, sendo esses encontros uma metáfora das umbigadas. Os dançarinos podem rodopiar, mover os braços, brincar com a saia no caso das mulheres, mas devem procurar sempre se olhar nos olhos; os movimentos são livres para que cada um crie sua própria dança, contanto que os pés estejam sempre em sintonia com o tambor mais grave, o “trovão”, que mantém o andamento de toda a performance. (Ver Figura 3.)



FIGURA 3. Tambores de Jongo

Nas recriações do Jongo Dito Ribeiro, surgiram novos passos, novas maneiras de se tocar tambores e revisões sobre quem deveria toca-los, estendendo-se essa tarefa também às mulheres do grupo.

Em suas origens, tanto jongs quanto sambas de bumbo poderiam ser compreendidos como o que James Scott (1990) chamou de artes da resistência: subdiscursos de antidominação disfarçados por trás de aparentes demonstrações de temor e subserviência. Assim, o bumbo a frente do corpo masculino afastava homens e mulheres para os “de fora”, enquanto fazia as vezes do falo para os “de dentro”; os pontos de jongo promoviam a comunicação entre os escravos e a incompreensão dos senhores através de sua linguagem metafórica.

Scott refuta a ideia de aceitação de uma ordem natural do poder vigente capaz de controlar dimensões materiais e simbólicas e aniquilar por completo a consciência das massas. Para ele, as classes subalternas são capazes de imaginar a igualdade, a inversão do estatuto do poder e a derrota dos poderosos. É nas formas metafóricas de inversão da realidade que o autor nos revela inconformismo e resistência nas expressões populares. Tais reações são permeadas por sutileza e sagacidade; fazem valer suas verdades ao mesmo tempo em que evitam o conflito direto com o poder vigente, valendo-se de disfarces, anonimatos e eufemismos. São capazes de contornar a dominação por meios que dificilmente serão reprimidos, garantindo assim a continuidade de seus protestos e reiterando o reconhecimento da situação em que vivem.

Resta-nos saber de que maneiras esses dois estilos musicais, hoje não mais reprimidos como no passado, mas valorizados como herança cultural por seus participantes, seus públicos e instâncias governamentais, continuam perfazendo resistências na atualidade.

### **Música para se dançar um passado e incorporar resistências**

O passado de exclusões e rechaços sociais, pelo qual passaram africanos e seus descendentes no Brasil, ocupou páginas e mais páginas da literatura histórica sobre o país. Após a libertação da condição de escravos, essas populações foram alvo de um drástico processo de marginalização que, mesmo com os avanços da conjuntura atual, ainda se faz presente. Para além de um amplo processo social, podemos pensar nessa trajetória também como memória incorporada pelos sujeitos que dela fizeram e têm feito parte, recorrendo às reflexões de Paul Connerton (1999).

No pensamento de Connerton, o compêndio de costumes, hábitos, valores e verdades comuns que se depositam de maneira tácita nas sociedades, e que nem sempre são explicitados ou documentados através dos rigores e sistematizações da historiografia oficial, também se inscreve no corpo por meio de diversas práticas. Connerton sugere uma passagem do campo da *memória social* para a *memória habitual*, sendo *hábito* algo que “transmite o sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada e também a realidade do exercício, o efeito consolidador dos atos que se repetem” (Connerton, 1999, p.107). A memória habitual seria o reino das coisas banais, aquelas que não pensamos para fazer, ações automatizadas do dia-a-dia como gestos, expressões faciais e tarefas consideradas braçais. Tais ações, entretanto, e em especial a maneira como as executamos ou as *performamos*, mediam constantemente nossas relações; são significadas pelos que nos rodeiam através de processos nem sempre intelectuais, mas

altamente fluidos e independentes de nossas intenções ou controle sobre o que estamos fazendo.

Nessas ações, são também nutridos sentimentos e formas de cumplicidade entre os praticantes, uma vez que todos os hábitos são também disposições afetivas, formadas a partir da repetição frequente de uma série de atos específicos. Para Connerton, é ensinando corpos e, neste sentido, construindo-os como plataformas de incorporação de conhecimentos, habilidades, disposições, regras, histórias e verdades, que o hábito opera na reprodução das memórias sociais de um grupo. Em outras palavras, são esses corpos socialmente constituídos que carregam em si as memórias sociais. As sociedades, diz Connerton, selecionam os fatores mais relevantes e que não deverão jamais ser esquecidos; “todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória, por uma memória habitual sedimentada no corpo” (Connerton, 1999, p.117).

Connerton ressalta as cerimônias, os rituais e as comemorações como momentos privilegiados de revisitação da memória social incorporada nos hábitos. Rituais são instâncias em que todos os nossos sentidos estão envolvidos e coletivamente direcionados para o mesmo fim. Nem sempre verbalizados, rituais fazem uso de símbolos, sons e movimentos que estimulam nossos pontos de percepção; enfim, são momentos em que se pode experimentar e rememorar as regras tácitas que regem a cultura, por vias não necessariamente intelectuais. Articulando práticas que envolvem o corpo, as emoções e o drama coletivo, o autor encontra nos rituais o momento máximo da expressão das memórias sociais incorporadas. Tratam-se de enunciações performativas nas quais é revisitado um conjunto de valores e de práticas de um grupo. Comemorações assumem, em última instância, o papel de via privilegiada da transmissão das memórias inerentes aos grupos sociais (1999, p.43).

Ao pensarmos sobre jongs e sambas de bumbo enquanto práticas rituais do passado, não podemos dizer que era ao cotidiano de submissão e subjugo daqueles homens e mulheres escravizados que seus momentos de celebração, conduzidos por dança e música, intentavam reforçar. Na verdade, a exemplo de outras expressões performáticas surgidas no contexto escravista das Américas, essas danças eram momentos de reconstrução de cosmologias, conhecimentos e estados emocionais anteriores à escravidão, aos quais se queria acessar e incorporar, como forma de promover resistência e liberação do corpo e da mente num contexto cativo (Daniel, 2005). A dança possibilitava a liberação das estruturas incorporadas nas práticas cotidianas, substituindo-as por outras, perfazendo assim uma resistência corporizada à dominação, como observou Suzel Reily (2001)

A violência física perpetrada sobre os corpos, especialmente os corpos subordinados, para habitua-los à posturas de submissão, atesta sua rebeldia a se submeter facilmente à essa inscrição. De fato, grupos subordinados se esforçam para contrariar a sedimentação da inscrição hegemônica sobre seus corpos através de suas próprias práticas corpóreas. (2001, p.5)

Reily nos mostra, portanto, que para além do reforço das memórias habituais construídas pelas práticas cotidianas, rituais, cerimônias e celebrações podem também ser espaços de elaboração de outras verdades, sentimentos e reflexões, e sua prática se presta

ao exercício de incorporação de outras memórias, contrárias e rebeldes ao processo de dominação. Envolvendo completamente os sentidos, dançar significava reinscrever no corpo outras verdades tácitas, e possibilitava a reconstrução de um campo de lembranças daquilo que não fora escrito, verbalizado ou intelectualizado. De maneira misteriosa e subversiva aquele legado cultural, ainda que re-imaginado, era rememorado pelos corpos podendo atravessar gerações carregado pelos músculos dos dançarinos.

Ora, se música e dança viabilizaram a incorporação de uma memória reconstruída da África naquele contexto, por que não seriam eficazes nos dias de hoje? Como demonstrei há pouco, em Campinas a formação dos grupos de cultura afro-brasileira conta com descendentes de famílias de ex-escravos das fazendas de café; participantes e ex-participantes de movimentos sociais negros; sujeitos que se declaram negros, sem jamais terem feito parte de grupos politizados e também com pessoas que não se declaram negras. É nesse contexto que música e dança têm operado como instrumentos viabilizadores da incorporação de uma memória que não necessariamente fez parte do passado, ou da experiência familiar de todos os envolvidos, mas à qual buscam se apropriar. Uma musicalidade intencionalmente executada para se dançar, chacoalhar o corpo, além de se ouvir. Referindo-se ao samba de bumbo, dona Rosária Antônia, popularmente conhecida como “Sinhá”, que à beira dos seus 80 anos abrilhanta as apresentações do Urucungos com seu talento e carisma, diz:

O samba de bumbo é uma coisa que dá um ritmo no corpo, ele chama. Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente...

Sambas de bumbo e jongs produzem experiências sonoras e cinéticas que proporcionam um estado de imersão coletiva entre os participantes, reforçando laços comunitários e resultando em transcendência, liberação e remetendo seus participantes a uma reconexão com aquele passado perdido no tempo, não importando o quanto tenha sido reconstruído no presente. Como diz André Luís Moraes, jovem membro da comunidade Dito Ribeiro:

No jongo muita coisa me contagia, o espaço da roda é de uma energia impar desde o início, o tocar do tambor me remete a uma ancestralidade, que mesmo distante, eu sinto muito perto; sendo assim, tremer, se emocionar são coisas simples de serem sentidas. Inexplicavelmente o tambor, os pontos e as rodas me contagiam...O jongo me faz entender a minha ancestralidade e todo caminho que me trouxe até ali. Nunca vi o jongo como algo novo, apesar de ter conhecido há uns 5 anos, mas pra mim ele é algo que me acompanha há muito tempo...Algo ancestral.

Mais do que isso, tanto o jongo quanto o samba de bumbo, e outras tantas expressões que hoje se espalham por Campinas divulgando diversos passados negros, possibilitam o alcance de uma experiência de plenitude, que deve muito à estrutura repetitiva comum a esses repertórios, que se constituem como bases seguras para liberações e improvisos. Como pontuou Wulff (2006), o sentimento de plenitude na dança só é alcançado no momento em que os bailarinos param de pensar sobre ela, o que tanto no jongo como no samba de bumbo se torna fácil pela segurança proporcionada pelas repetições. É no estado de completa imersão em sons e movimento, que o bailarino

se torna capaz de superar limites, medos ou dores; mente, corpo, afetos e sentidos estão totalmente ocupados com uma única tarefa: dançar. É assim que se sente Vandir Gomes, membro da comunidade desde sua fundação:

Sabe, é isso aí o que sinto. É algo muito mágico, pois depende muito do ponto que tiver cantando. O canto é que dá um impulso e eu tenho que entrar pra dançar na roda naquele momento. Mas a batida dos tambores dá um *tchã* mais forte. Especialmente se quem está dançando comigo está na mesma sintonia que eu de movimento.

Jongos e sambas de bumbo abrem espaço para pensarmos na dança como um lugar privilegiado para experiências pertencentes a um domínio não cognitivo, mas essencialmente sensório. O estado de imersão propiciado por operações repetitivas é também a base para o alcance da transcendência, situação na qual o ser humano encontra seus sentidos físicos e percepções totalmente envolvidos em alguma prática. A noção de *flow* de Mihalyi Csikszentmihalyi (1970) nos leva a refletir sobre o fluxo: um estado mental, corporal e emocional possibilitado pelo total envolvimento naquilo que se está fazendo, a ponto de perderem-se referenciais de tempo, espaço e self. Uma vez imerso nesse fluxo, pode-se permanecer na mesma atividade sem sinais de tédio ou cansaço, ainda que ela seja essencialmente repetitiva; pelo contrário, é aí que se alcança o estado de “vivência plena” (Csikszentmihalyi apud Wulff, 1991).

O *flow* é uma experiência individual, mas que ocorre dentro de um corpo socialmente informado (Bourdieu, 1977). Há, portanto, uma mediação do social sobre a experiência individual nesse momento de fluidez. A fala de Vandir Gomes nos mostra, sobretudo, que nos repertórios praticados pelos grupos campineiros é possível se alcançar esse estado coletivamente, e fruir de uma experiência de comunhão entre os participantes incomum em outras atividades cotidianas, ainda que praticadas em conjunto. E mais, é possível experimentar esse estado transcendente, em que o mundo sensorial/perceptivo ganha possibilidades ilimitadas, mesmo durante apresentações, sendo essa experiência essencial para a manutenção da estrutura de significados acionados pela dança.

E é nesse espaço profundamente fluido e sensível que memórias das vitórias negras se inscrevem nos corpos de sambadores e jongueiros. Esses bailarinos *incorporam* (Csordas, 1990) experiências e memórias de um passado querem reter, sendo seus corpos tanto produtores quanto produtos da experiência. A dança nada mais é do que uma forma de ensinar a esses corpos, para além daquilo que se compreende através do intelecto, dos livros ou outras fontes de informação, um legado ancestral, que se revisa e se reelabora a cada performance.

E essas experiências, embora não necessariamente cognitivas, são repletas de significado. Passando ou não pelo caminho da racionalização, possibilitam uma apreensão do mundo a partir do corpo e de suas possibilidades sensíveis. É desse modo que podemos compreender como a dança possibilita um extraordinário campo de acumulação de conhecimentos e experimentações na vivência humana. Envolvendo seus participantes é capaz de transformar suas posturas, revestindo seus corpos daquelas memórias - a tal ancestralidade de que André Luís Moraes falava, ao mesmo tempo constantemente recriada por esses mesmos corpos. Jongos e sambas de bumbo operam como palestras não verbalizadas que envolvem cantos, danças e o ritmo dos tambores.

Ao investigarem repertórios tradicionais, além de registrá-los, debatê-los e

discuti-los, os atuais grupos de cultura afro-brasileiros de Campinas buscam incorporá-los, dançando, encarnando personagens, cantando, recriando instrumentos e tocando-os. O envolvimento corpóreo nesta musicalidade marcada por dança, canto e batuques, tem operado um movimento de resistência à rejeição social do corpo negro, implicando diretamente na retomada do controle dos praticantes sobre seus corpos. Para além da experiência corpórea, os modos de interação desenvolvidos por esta prática musical são também modos de reprodução de uma comunidade africana ancestral imaginada, na qual as forças do capitalismo, o individualismo e as desigualdades dão lugar à cooperação, cumplicidade e respeito mútuos.

Estamos assim nos deparando com formas de incorporação do conhecimento e memória que, por meio da performance, possibilitam aos participantes transformar seus posicionamentos corpóreo, ideológico, perceptivo e afetivo. Envolvendo todo o corpo, orientando códigos de sociabilidade, formas de interação, emoções e pensamentos, esses repertórios de música e dança têm provocado experiências múltiplas, explorando todos os sentidos humanos com o objetivo de orientar posturas e condutas individuais e coletivas. Tal como a experiência da recriação, a experiência do espetáculo ensina aos participantes, especialmente a seus corpos, como se posicionar diante do mundo a partir da incorporação de um legado negro, levando esses corpos enegrecidos e empoderados para a arena pública.

### Referências bibliográficas

AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. *Mana*, vol.7, n. 2 (2001), p. 7-33.

BITHELL, Caroline. “Introduction: The Past in Music”. *Ethnomusicology Forum*, vol. 11 (2006), p. 3-16.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

CLAYTON, Martin. “Introduction: Music and Meaning”. *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, n. 1 (2001).

CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, Urbana: 18 (1):p. 5-47, 1990.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Antropologia no Brasil: mito, história e etnicidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DANIEL, Yvone. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. “Tecnologias del yo”. In Foucault, Michel (Ed.), *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 45-94.

GIESBRECHT, Érica. “O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais”. Campinas: Unicamp, 2011a (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. *A memória em negro: sambas de bumbo, bailes negros e carnavais construindo a comunidade negra de Campinas*. Campinas: Pontes, 2011b.

\_\_\_\_\_. “Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social”. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3 (2011/2012).

Disponível em: <[http://www.revistaproa.com.br/03/?page\\_id=231](http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=231)>. Acesso em: 17/08/2012.

HALL, Stuart. “Identidade Cultural e Diáspora”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24 (1996), p.68-75.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.

Manzatti, Marcelo. “Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia da cidade” *Revista SARAÓ*, vol. I, n. 12 (set. 2003). Disponível em: [www.unicamp.br/sarao](http://www.unicamp.br/sarao).

MULLER, Carol. “Capturing the ‘Spirit of Africa’ in the Jazz Singing of South African-Born Sathima Bea Benjamin”. *Research in African Literatures*, vol. 32, n. 2 (2001), p. 133-152.

REILY, Suzel. “To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais”. *Latin American Music Review*, vol. 22, n. 1 (2001), p. 4-30.

\_\_\_\_\_. “Musicalidade, colonialismo e comunidades de prática nas Minas Gerais do século XVIII”, inédito, 2010.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an Introduction*. London: Routledge, 2002.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SIMSON, Olga R. de Moraes. “Núcleo de Samba Cupinzeiro: o samba paulista e suas histórias”. Campinas: Ed. Arte Escrita, 2009, CD.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. “Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 37 (1998), p. 89-100.

TONKIN, Elizabeth. *Narrating our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WULFF, Helena. "Experiencing the Ballet Body: Pleasure, Pain, Power". In: REILY, Suzel (Ed.), *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Aldershot: Ashgate, 2006, p.125-142.

## The *Qin* Revival in Mainland China

Zhao Yuxing

### Abstract

Since antiquity, the seven-stringed zither known as the *qin* has always been a very important instrument across China, its long history linked to its prestige among the Chinese scholarly classes. However, the impact of westernization led to its decline in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, though it was kept alive by a handful of scholars and musicians up until the onset of the Cultural Revolution, when its performance was forced underground, given its associations with Confucianist ideologies. In the past thirty years, the *qin*, along with traditional Chinese culture generally, has undergone a rapid revival across Mainland China. By drawing on ethnomusicological models of revival movements, this article looks at how the current *qin* revival has promoted the construction of cultural memory around the *qin*, and how this memory is being articulated to the lives of *qin* players in China today. The investigation shows how a range of memories is being generated by different social groups with distinct cultural and personal agendas.

**Keywords:** *qin*, music revival, cultural memory, Chinese traditional culture, contemporary China

### Resumo

Desde a antiguidade, a cítara de sete cordas conhecida como *qin* tem sido um instrumento de grande importância na China, sendo seu longo histórico associado ao seu prestígio entre as classes de estudiosos da região. No entanto, o impacto da ocidentalização a partir do final do século XIX levou ao seu declínio, sendo que apenas alguns estudiosos e músicos deram continuidade ao seu cultivo, até o início da Revolução Cultural Chinesa, período em que o instrumento não podia mais ser tocado abertamente, dadas as suas associações com as ideologias confucionistas. Nos últimos trinta anos, o *qin*, junto com a cultura milenar chinesa de modo geral, tem vivido um grande renascimento por toda a República Popular da China. Partindo dos modelos etnomusicológicos referentes aos movimentos de revitalização musical, este artigo avalia como a atual revitalização do *qin* vem promovendo a construção de uma memória cultural em torno do *qin* e como esta memória se articula com as vidas das pessoas que tocam o instrumento na China hoje. A investigação demonstra como uma variedade de memórias está sendo gerada por diferentes grupos sociais, de acordo com os seus diferentes interesses culturais e pessoais.

**Palavras-Chave:** *qin*, revitalização musical, memória cultural, cultura chinesa milenar, China contemporânea

The *qin*, or *guzhen*, a seven-stringed zither, is one of the oldest stringed instruments in China, dating back thousands of years (VAN GULIK, 1969 [1940]:vii). With the rise of westernization, the *qin* almost disappeared entirely by the early twentieth century; by the on-set of the 1950s, there were no more than one hundred *qin* players in all of China. The instrument declined even further during the “Cultural Revolution” (1966-1976), when many of the remaining performers were not allowed to play their instruments in public, because the *qin* repertoire was considered part of the old tradition which some members of the new government wished to eradicate. When the Cultural Revolution ended, China experienced a reawakening of its cultural heritage, and the *qin* was among the musical traditions to be fostered within the broader sphere of Chinese cultural revival, partly, no doubt, because it is a relatively

easy instrument to play. Just as the revival responds to current concerns amongst large sectors of the Chinese population to rediscover their national heritage, the revivalists have adapted the practices surrounding the *qin* to their lives today. By investigating the *qin* revival, I am less interested in the actual history of the instrument than in looking at the way in which cultural memory has been constructed around the *qin*, and how this memory is being articulated to the lives of *qin* players in China today.

## Music Revivals

Music revivals, as Tamara Livingston has noted, in her classic model of the revival process, “can be defined as social movements which strive to ‘restore’ a musical system believed to be disappearing or completely relegated to the past for the benefit of contemporary society” (LIVINGSTON, 1999:66). Music revivals, therefore, are spheres for constructing cultural memory; that is, they are settings in which a group jointly engages in recreating an imagined collective past. As Tore Tvarnø Lind has put it,

Music revival is a cross-temporal activity, a present-tense engagement with history that wishes to influence the future. Music revival is based on imaginary work: on how a group of revivalists imagines the past, and how it is expressed and embodied by assigning specific values to the revived practice and identifying with it (LIND, 2012, p.27).

According to Lind this process of imagining usually comprises of three phase: 1) the awakening of memory; 2) the selecting of particular dimensions of this memory; and 3) the construction of a “new memory”. The “awakening”, which sets the revival in motion, gets underway when a group of people is compelled to rearticulate their identities with a common past and embarks upon a mission to identify the musical traditions of the ancestors. As Eric Hobsbawm has observed, however, “history” itself cannot be understood as “the past”, but rather as that which has been “selected, written, pictured, popularized and institutionalized” by those who have kept the records of the past (1983, p.13). Music and the social world surrounding musical activities have been recorded in a wide range of ways across the ages, including literary descriptions, paintings and other iconographic representations, musical scores involving various forms of notation, oral narratives passed down the generations, and more recently through such technologies as audio recordings, photography, film and video among other media. Particularly with regard to musics associated with the ruling classes in literate societies, there can be extensive records of the musical activities of different historical periods. In some cases, small numbers of practitioners have up-held a dying tradition, and the knowledge of these tradition-bearers can form the foundation for the revival movement.

Regardless of the resources revivalists have to hand, the revival itself takes place in the present. Just as the ancestors recorded their musical lives in accordance with the values of their era, contemporary revivalists are motivated by the values of their time. “Remembering the past,” Lind reminds us, “is a social act that always already belongs to the present” (LIND, 2012, p.28). As the music of the past is reconstructed, it is repositioned within contemporary society, a process that involves its adaptation to the new purposes to which it is being put (HOBSBAWM, 1983, p.5).

As Livingston (1999) has indicated, the repositioning of the revived material is typically propelled by ideological concerns. Michael Brocken, for instance, has shown how folk music revivals create “a kind of symbolic substance with not only aesthetic

but also iconic and political significance” (BROCKEN, 2003, p.2). In Norway, nationalism has reinforced a tradition-oriented aesthetics that developed over many centuries; this is reflected in the country’s fiddle revival, which employs “folk materials as national symbols” (GOETTZEN, 1997, p.11). Kimberley DaCosta Holden contends that the sudden emergence of the *ranchos folclóricos*, or local folk dance ensembles, in Portugal after the 1974 is best viewed against the complex social backdrop of the post-revolutionary context, in which Portuguese society experienced dramatic liberalization; moreover, Portugal had recently lost its colonial empire, the country had joined the European Union, and its population was altered by waves of inward and outward immigration (HOLTON, 2005, p.199).

In China cultural revivals became increasingly visible following the end of the Cultural Revolution, particularly among China’s many minority ethnic groups.<sup>1</sup> Ethnic groups in southwest China, such as the Miao, the Yi, the Dong, the Shui, the Buyi and the Tujia, engaged in the practice of *nuo*, a complex of shamanistic beliefs and rituals structured around music, dance and drama. During the Cultural Revolution, “all *nuo* rituals were prohibited and *nuo* specialists were forced to hand over their *nuo* masks, painting, books, tools and ritual gowns. If a *nuo* specialist did not comply with the prohibition, he could be seen as a class enemy and ran the risk of death” (LI, 1998, p.76-80). In the 1980s, however, *nuo* came to be lauded as the most important tradition that distinguished these minority groups from the Han majority; even the local officials of the Nationality Affairs Committees and Cultural Bureaux began to pay more attention on *nuo*, redefining it as a “valuable cultural tradition” and “national heritage”. This new orientation allowed the *nuo* performance groups that had been banned during the Cultural Revolution to re-emerge, and they were joined by many new groups, such that *nuo* performance has become common throughout southwest China. As Li Lan<sup>2</sup> noted, “With the revival of *nuo* among the Tujia, an emblem of ethnic identity was created” (1998, p.76-80). In the early 1990s, the Naxi began reviving the *baisha xiyue*, an ancient musical genre common to this ethnic group, which had died out during the first half of the twentieth century (REES, 1995).

The Han, the largest ethnic group in China, comprising 90% of the population, has also been involved in the revival of its cultural legacy. The end of the Cultural Revolution and the coming of the third Plenary Session of the 11th CPC Central Committee in 1978 brought a period of political opening, and western culture was making its way back into the country. The growth in industry promoted economic prosperity in China, and a huge demand for cultural consumption emerged. Educational levels increased, and greater knowledge about Chinese history and the nation’s cultural legacies became available to ever-larger numbers of people. Thus, alongside the demand for western-style consumption patterns, many urban Chinese began to re-examine the millennial traditional culture of China. Compared with modern (western) culture, Chinese traditions were now being sought after as a way of reasserting a Chinese identity. Moreover, the Cultural Revolution had targeted the “old traditions”, which often were those that had been especially cherished for their embodiment of ancient Chinese philosophies, values, arts and skills. Against this background, the memory of China’s past magnificence was awakened. The Chinese

---

<sup>1</sup> The Chinese government began a project to identify the nation’s minority ethnic groups in 1950; by 1979, 56 different ethnic groups had been identified, though there are still a number of unrecognized ethnic groups in the country.

<sup>2</sup> According to Chinese conventions, proper names are usually presented with the family name first, followed by the given name(s). This article uses the Chinese conventional order, except in cases in which the person in question is well known in the West and has adopted the Western convention.

remembered a time in which their country had been the most powerful in the world, especially during the Han Dynasty (202 BC–220 AD) and the Tang Dynasty (618–907). The national culture of those eras was viewed as being especially advanced, deserving, therefore, to be remembered today.

As a quintessentially Han instrument, the *qin* has held a special place within the Chinese cultural revival movement. The *qin* and its repertoire were closely integrated into Han Chinese philosophy (Yi, 2004, p. 240–266), particularly Confucianism and Daoism (JONES, 1996, p.377), and to the various arts linked to scholarship, officialdom and the aristocracy, such as painting, calligraphy, literature, medicine and other traditional forms of expression and knowledge. In effect, it is perhaps best to view the instrument within a wider “*qin* culture”, in which the cultivation of the *qin* involved engagement with a range of arts and knowledge systems. In *The Book of Rites (Li ji)*, an early Han Confucianist text that drew heavily on Taoism, it is claimed that: “A gentleman does not part with his *qin* or *se*<sup>3</sup> without good reason.”

Given its age, existing literature on the *qin* is vast, whilst, in light of the revival movement, academic publications on the instrument have increase significantly over the past decade. For the most part, this research has been directed toward the production of handbooks for performers as well as material on the history of the instrument, its repertoire and past musicians. More recently publications with an ethnomusicological stance have started to emerge, and scholars have begun to turn their attention to the ways in which the *qin* has been adapted to contemporary China. In his MA dissertation, for instance, Xu Hengzhe (2011) discusses the *qin* in modern Chinese society and the connection between *qin* art and contemporary concerns; he then analyses the dynamic relations in the preservation, promotion, and development of the instrument. Similarly, Hu Bin, in his recent PhD thesis, “Modern Identity and the Cultural Representation of the *Qin*” (2009), looks at changes in *qin* culture over the past century. He notes how the *qin* has been adapted to contemporary China in light of the rise of national identity, modernity, and globalization, which have turned the *qin* into a form of Chinese “mass culture”.

In this article I aim to assess the revival of the *qin* in relation to the “memory” being constructed and disseminated about the instrument. Drawing on existing publications as well as my own investigation of historical documents, I will look at how this material has informed contemporary practices in the revival. Furthermore, I will be looking at how a “new memory” is being constructed around the *qin* to adapt it to contemporary Chinese life.

The fieldwork for this project was undertaken in Lanzhou, where I grew up and participated in the local *qin* revival movement. As the capital city of Gansu Province, Lanzhou is the political, economic and cultural centre of this north western region, and historically it stood at the boundaries of Han culture. Although Gansu Province, particularly its eastern regions, is one of the birthplaces of Chinese civilization, it remained relatively undeveloped, when compared with some of the south eastern provinces of China. This situation also affected the development of the *qin* in the region, even though there are signs of its early presence in the region. Indeed, the instrument is played by some of the Flying Apsaras in the Dunhuang frescos, which means that its performance was witnessed by ancient painters in the region nearly 2000 years ago. Furthermore, there are some *qin* tablatures published in the Qing Dynasty that are still stored in the Gansu Provincial Library. Despite this, no

---

<sup>3</sup> The *se* is another ancient Chinese zither.

major *qin* schools or societies developed in the region, nor did it host any significant *qin* activities in the early twentieth century. Yet since the turn of the millennium, local people were attracted to the *qin* with the same enthusiasm as revivalists in other parts of Mainland China, though, given its marginal location in the country, the *qin* revival in Lanzhou was somewhat delayed, in comparison to other parts of China.

### The ‘Awakening’

For thousands of years up until the end of the 19<sup>th</sup> century, scholars contributed to the development of the *qin*, composing repertoires, creating playing styles, developing instrument building techniques, writing monographs and so on. However, the tradition of *qin* performance and research declined throughout the twentieth century, leaving professional *qin* performers with very few opportunities to play their instruments.<sup>4</sup> Since there were so few performers, *qins* became very cheap.<sup>5</sup> The general public had all but forgotten that the instrument existed. In fact, in the early 1990s, very few people, if asked, would have associated the word “*qin*” with a seven-stringed zither.

Despite the difficulties *qin* performers faced throughout the twentieth century, a handful of scholars valiantly persisted in keeping the tradition alive. These people, which Livingston (1999) might have referred to as “core revivalists”, engaged in research and established institutions that would serve as a foundation for the fully fledged revival of the instrument that got underway following the end of the Cultural Revolution. Chinese scholars have identified three periods linked to *qin* performance in the twentieth century: the Republican period, the early stage of the founding of the People’s Republic of China and the Post-Cultural Revolution period.

### The *Qin* during the Republic

During the Republican period (1911-1949), Mainland China was governed primarily by the Kuomintang, or the Chinese Nationalist Party. During this period several *qin* societies were formed and a number of *qin* symposiums and gatherings were held which played an important part in ensuring the instrument was not completely forgotten. On 18 October 1919, for instance, 33 players from Yangzhou, Shanghai and Suzhou made their way to Yiyuan, Suzhou, to attend an event that came to be known as the Yiyuan Gathering. This event was followed by a symposium in Shanghai in 1920, which involved over 130 players from different *qin* schools from across the country. Like other such events, this symposium allowed participants to “exchange ideas and music, identify their schools of playing, present new compositions, and discuss old collections in ch’*in* handbooks. Later, to commemorate this symposium they published a book consisting of the names of the delegates, the schools to which they belonged, ch’*in* essays and discussions” (LIANG, 1972, p.126).

It was also during this period that the *Mei’an* School, which would become the most influential *qin* society in China, was established. In 1917, Wang Yanqing, a *qin* master of the *Zhucheng* School, started teaching at the National Nanjing Advanced Normal School; he was the first person to teach the *qin* in a Chinese institution of higher education. Wang died in 1921, and in 1929, two of his students, Xu Lisun and

<sup>4</sup> Li Xiangting, now a the top-level *qin* master, had to play single-stringed instruments in the 1960s in order to survive (PAN, 1986, p.11).

<sup>5</sup> In the early 1970s, a *qin* made in the Ming Dynasty (1368-1644) called “Flowing Spring” cost just 40 *yuan* (in the 1970s, a factory worker earned 14 *yuan* per month).

Shao Sen, founded the *Mei'an* Society<sup>6</sup> in Nantong and then edited the manuscript *qin* tutor he had written, publishing it in 1931. They called the handbook “*Mei'an*”, in order to memorialize their teacher, as this was the name of the campus at which he taught the *qin* as well as the name he used to refer to himself. According to Fredric Lieberman, *Mei'an Qin Pu* “is the most popular and widely used contemporary handbook (or tutor) for the Ch'in” (LIEBERMAN, 1983, p.3).<sup>7</sup>

On 1 March 1936, Zha Fuxi, Zhang Ziqian and Peng Zhiqing set up the Jinyu Qin Society in Suzhou. This association was structured around monthly gatherings in which *qin* players aimed to promote *qin* music to the wider public in order to increase its popularity and recognition. Because many members of the society were from Shanghai, a branch of the society was organized there eight months later. A journal for the Society called *Jinyu* was published in 1937, which consisted of photos of famous *qin* masters and their biographies, compositions for the *qin*, articles and reports on *qin* theory and other items of interest to *qin* players. Despite its founders' plans to see the journal published regularly, only one issue was ever produced, due to the on-set of the Sino-Japanese War. Liang praised the efforts of the Society, stating: “It represented a grand reunion of ch'in players.... [It] preserved and gave continuity to the old ways and searched for new arenas for the art of the ch'in”; the Society was responsible for “a climax in ch'in activity during the modern period”; it pioneered “a unique avenue within Chinese culture of promoting ch'in music” (LIANG, 1972, p.127). A number of other *qin* societies were also founded during the Republic, such as the Yuanyin Society in Taiyuan, the Guangling Society in Yangzhou, and the Yinyin Society in Changsha, all of which were regional associations. Because of the Sino-Japanese War and the Chinese Civil War, however, this incipient effort at reviving the *qin* had to be suspended.

### The *Qin* in the People's Republic of China

From 1949 to 1966, Mainland China was facing a period of post-war reconstruction, and some *qin* scholars drew on this *zeitgeist* in their efforts to reignite an interest in the instrument. Regarding the *Mei'an* School, for example, Xu Lisun recalled that he met with other *qin* players and kept on teaching students after 1949, as did Ling Qizhen, who trained two very promising performers, Lu Jielan and Shao Panshi. New institutions for the promotion of the *qin* were founded, and again the organization of symposiums played a part in ensuring some activity around the instrument took place. In 1954, for instance, the Beijing Qin Research Association was founded. Members of this institution, including Yang Yinliu, Zha Fuxi, Guan Pinghu among others, were active in promoting the instrument. In 1956, Zha Fuxi, Xu Jian and Wand Di set about organizing a network of players from across Mainland China. They were able to survey a total of 87 *qin* players, among whom they were able to record 262 tunes. During this investigation, some rare *qin* tablature manuscripts were uncovered, including *Zhe Yin Shi Zi Qin Pu* and *Qin Yuan Xin*

<sup>6</sup> A *qin* society is different from a *qin* school, in that *qin* schools are far more formal institutions organized by *qin* masters, while *qin* societies are smaller, local organizations which can be founded and run by amateurs.

<sup>7</sup> After 1949, the *Mei'an* School continued to develop. In the 1950s, Wu Zonghan, who studied with Xu Lisun, opened a branch of the school in Hong Kong; in the 1960s, he taught in Taiwan; when he went to America in 1970, the *Mei'an* School spread there. In Mainland China, there are five main organizations declaring that they belong to the *Mei'an* School; they are: *Mei'an* Qin Society in Nantong, Qin Research Institution in Nantong, Mengxi Qin Society in Zhenjiang, *Mei'an* Society (set up by Liu Chicheng) in Hefei and *Mei'an* Society (set up by Wang Dan) in Hefei (Shi, 2010, p.97).

*Zhuan*. The Association also embarked on projects that involved the reproduction of manuscripts and material of interest to *qin* players, such as *Cun Jian Gu Qin Qu Pu Ji Lan*, published in 1958; *Biographies of Qin Players (Li Dai Qin Ren Zhuan)*, published in 1961; *Qin Qu Ji Cheng*, which was published in 1963 by Zhonghua Book Company among other works. Members were encouraged to write and publish new works about the *qin*, such as studies of finger techniques (*Gu Zhi Fa Kao*, *Cun Jian Zhi Fa Ji Lan* etc.) and other articles, and they were also encouraged to revive tunes contained in such ancient documents as *Guang Ling San*, *Hu Jia*, *You Lan*, *Li Sao*. These investigations of the *qin* led to intense performance activity. In 1959, a concert based on works contained in *Hu Jia Shi Ba Pai* was held to showcase tunes that had fallen out of the repertoire. Xu Jian claimed that, just in 1954, nearly twenty *qin* performances were held (XU, 1981p. 35), all sponsored by the Beijing Qin Research Association. In 1956 the *qin* started to be taught in the Central Conservatory of Music and in the Shanghai Conservatory of Music. Some of the professional *qin* players trained in these institutions, such as Li Xiangting and Dai Xiaolian, would later be recognized nationally for their performance skills.

Just as a new space for the *qin* was being forged in China, activities came to an abrupt halt with the on-set of the Cultural Revolution, which dictated Chinese cultural policy for a decade, starting in 1966. One of its central policies was “the destruction of the ‘four oldnesses’ (old ideas, old culture, old customs and old habits)” (LI, 1998, p.52). The *qin* was unambiguously seen as an embodiment of these “oldnesses”: it was strongly linked to Confucianism, a prime target of the Cultural Revolution; the *qin* and its music were identified as forms of traditional culture with close ties to other dimensions of ancient Chinese traditions; the *qin* societies and schools cultivated old customs. Any activity linked to the *qin* would now have to be stopped or removed from public view.

### **The *Qin* after the Cultural Revolution**

When the Cultural Revolution ended, the ban on religious practice and on the performance of a variety of traditional cultural expressions was lifted, and from 1978 onwards Mainland China began to reform and institute a policy of political and cultural opening. In the new social environment, some activities involving the *qin* were gradually resumed. Among the first signs of renewal was the reopening of the *qin* societies. The Jinyu Society, for example, resumed its activities in 1980; Zhang Ziqian was elected proprietor of the organization, and his home in Shanghai became its headquarters. According to Cheng Gonliang, every afternoon, after Zhang’s nap, members came together to play the *qin* at his house. In December, 1980, the *Mei’an* Society was reopened, and Chen Xinyuan became its proprietor; in 1989, the Society celebrated its 60th anniversary. The Beijing Qin Research Association resumed the editing of material for the *qin*, particularly old and new repertoires, and in 1983 it put out volume II of *Gu qin Qu Ji*. In 1978 Xu Jian, one of the association’s key members, had completed his manuscript, *History of the Qin*, and this work too was published by the association in 1982. These two volumes are still the most widely used works on the history and practice of the *qin*.

Soon a new type of institution emerged which came to be referred to as the “*qin* club”; at these local institutions amateurs could learn to play the instrument. Throughout the country *qin* societies were founded, and qualified *qin* teachers took up posts in music schools across China. *Qin* societies and clubs also sprang up in many

universities. These diverse organizations trained countless *qin* players, both amateurs and professionals.

While in the past the *qin* was associated primarily with literati and officials as well as with some court professional performers, today anyone can play the *qin* as long as they can afford to buy an instrument and pay for lessons (which can be quite expensive). There is now easy access to published material on the *qin*; public performances of the *qin* are frequent occurrences across China; and the instrument can be heard regularly on radio and television as well as on the internet.

The combined effect of these efforts has meant that the *qin* has gained ever greater visibility within the country at large. In Lanzhou, many *qin* enthusiasts began to find a number of ways to study the *qin*. Before 2000, there were only a few teachers who taught the *qin* in Lanzhou, or even in the whole of Gansu province. Those wishing to learn how to play it often bought instructional DVDs by famous *qin* masters; others made frequent trips for lessons to other cities, such as Shanghai and Xi'an. For over a decade now Professor Yun has been teaching the *qin* at the Northwest University for Nationalities, and she has trained a number of students who are now teaching in the region. Since many amateurs in Lanzhou, as elsewhere in China, like to gather together to teach and play with one another, they set up *qin* clubs. They can be found in universities – there are *qin* clubs at the Lanzhou University and the Northwest Normal University – as well as in schools, social clubs and other civil institutions. I began studying the *qin* in 2004 with Prof Yun, and once I could play with sufficient competence, I began teaching some of my friends to play as well. As a *qin* lover, I was an avid participant in *qin* clubs in Lanzhou, where, alongside the development of my musical skills, I made many like-minded friends. (See Figure 1.)



Figure 1. A *qin* society in Lanzhou University, 2006

Today the *qin* has practically come to symbolize ancient China, an association exploited in various media. *Qin* performances allow performers and audiences alike to

feel as if they are stepping back into the past. In effect, the *qin* has grown in popularity and visibility to such an extent that few Chinese today would be unfamiliar with it.

### **Constructing *Qin* Memory**

Traditional *qin* musicians have developed schemes to examine and describe many of the instrument's musical and non-musical details, including features in individual compositions, and their differing but coexisting versions and notated sources; critical responses to the music and programmatic interpretations; distinctive styles of performers and their affiliation with particular regional schools; biographies and histories of *qin* personages and events (LAM, 1993, p.353-54).

An important dimension of revival movements, as noted by Livingston (1999), is the way in which they promote research on the cultural arena being revived. Lind highlights the role this activity has on the selection of information that is made available to revivalists. As we have just seen, research and the dissemination of research findings was one of the central activities of the *qin* societies of the twentieth century. This aspect of the revival has become especially intense over the past decade, and the number of academic publications is continuously increasing. Generally speaking, these works, which draw on ancient documents of all sorts, include: introductions to the instrument, focusing on its history, construction, craftsmanship and repertoire among other themes (ZHANG, 2005; LINDQVIST, 2009; LIN, 2009; YI, 2004, 2005; GUO, 2006); narratives and stories that involve the *qin* in some way, such as biographies of musicians, particularly of those who belonged to the *Mei'an* School, but also stories associated with the instrument's repertoire or mythic narratives about the instrument itself (XIANZHI, 2006); and studies focusing on the music, such as analyses of *qin* tunes (WANG, 2005) or studies of *qin* aesthetics (MIAO, 2006). This material forms the foundation of a "*qin* memory" that is being disseminated within the *qin* revival movement, giving performers the resources to articulate their musical activities to their daily lives and concerns. In this section I will provide an overview of this "memory", but given its vastness I can only present a flavour of the material contained in these documents, highlighting information that is generally known by today's *qin* performers and which they commonly repeat.

### **Memory in Historical Records**

Since the Han were meticulous in recording their history, written documents pertaining to the *qin* are plentiful. These records indicate that the *qin* already existed before the Zhou Dynasty (1500 BC – 255 BC), which Chinese understand as an ancient legendary era. However, like many other traditional instruments, exactly when the first *qin* was built and by whom is unknown, though the folklore that has developed around the instrument often ascribes its invention to one of six ancient Han kings. In the early manuscript known as *Guide to Qin Music (Qin Cao)*, the richest surviving treatise of *qin* scholarship, attributed to Cai Yong (133–192), the *qin* is said to have been invented by Fuxi. Huan Tan, Fu Yi and Ying Shao, authors of other early treatises, claimed that Shennong gave birth to the *qin*. Others early writers have attributed its invention to Yandi, Huangdi, Yao or Shun. Even as the specific names of the figures seen as the first sources of the instrument vary, the objective of the authors is to identify the *qin* with a character capable of embodying the wisdom of the forebears.

In the Zhou Dynasty, the numbers of strings on the *qin* was not fixed, and could vary from five to twenty-seven. The *qin* was used mainly in the royal palace, the playing technique was probably limited to plucking mainly open strings, and it always accompanied singing. *Qin* players were usually professional musicians who performed for royal ceremonies. The number of strings was fixed at seven in the Han Dynasty (202 BC–220 AD), when the instrument became associated with a scholarly class that engaged in the composition of tunes for the instrument and in writing poetry and prose about it. The *Guide to Qin Music (Qin Cao)*, for example, provides commentary on over fifty *qin* compositions and texts of *qin ge* (songs).

The Tang Dynasty (618–907) is an important period in the development of the *qin*. First, the earliest surviving music notation for the instrument, “Secluded Orchid in the *Jie Shi* Mode” (*Jie Shi Diao You Lan*), dates from the Tang Dynasty. It is said that this notation was composed by Ming Qiu (494–590), however, the original manuscript in the *jie shi* mode, which was hand copied in the Tang dynasty, is in Kyoto in Japan. It was also in the Tang Dynasty that abbreviated character tablature was invented, a form of notation attributed to Cao Rou (b. 730), which records fingering, pitch and changes in timbre, but not rhythm.

The Tang Dynasty also marked the appearance of different *qin* schools. Between 713 and 762, there were two main *qin* schools: the *Shen* School and the *Zhu* School. In his treatise, Zhao Yeli (539–639) identified clear difference between the styles of these two schools: *Shen* School members played slowly, while *Zhu* School members played at a faster tempo. *Qin* schools became prosperous in the Ming Dynasty (1368–1644), the most influential being the *Jiang* and the *Zhe* Schools, which flourished in the south eastern portion of the Yangtze River area and the Zhejiang Province, respectively; members of the *Zhe* School usually played solo *qin* compositions while those belonging to the *Jiang* School preferred singing to the accompaniment of the *qin*. Later, several other schools would emerge, including the *Yushan*, the *Guangling*, the *Pucheng*, the *Shu*, the *Zhucheng*, the *Mei'an*, the *Lingnan* and the *Yushan* Schools, all of which are still active to this day.

Before the *qin* revival, this instrument was mostly played by the literati and officials, who created a culture system and controlled the whole society. In the past, *qin* culture was an elite culture, belonging only to an elite minority. Confucianism placed considerable value upon music education, and to become a literati one had to master six skills: etiquette, music, archery, riding, literature and calligraphy, and maths, arts which were called *Li, Yue, She, Yu, Shu, Shu*). However, not all music was considered proper for the literati to practice or listen to. Music that made one happy, for instance, was banned because, according to the Confucianism, this kind of music could make a person indulge in a life of pleasure and comfort. *Qin* music, on the other hand, has a simple sound and is played slowly, so it would not promote male entertainment. Furthermore, the instrument provided a source of education. An ancient treatise by Tao Qian (365–427), for instance, speaks of a scholar who played a *qin* with no strings. This illustrates how traditional Chinese literati paid more attention to their process of playing and to the environment in which they played than to the sounds they produced. Moreover, the *qin* was always integrated with other forms of tradition culture, such as painting and calligraphy, as for them, to play the *qin* was seen first and foremost as a means of shaping one’s moral integrity and an essential part of been a literati.

## Memory on Instruments

*Qins* themselves are also sources of memory. From the earliest known documents onward, *qin* scholars have constructed representations of their instruments' morphology in relation to the physical world, and these understandings continue to be repeated by *qin* players to this day. Some aspects of this morphology have become standard themes in *qin* folklore. For instance, the shape of the *qin*, which is made from two piece of wood, in which the upper board is usually arched upward while the bottom board is flat, is said to stands for the shape of the world, since in ancient China the sky was thought to be round and the earth square. There are thirteen markers on the *qin*, which are called “*hui*”, which are made of semiprecious stones, metal, ivory, or mother of pearl, and stand for the twelve moons and one intercalary moon. Using Western measurements, a normal *qin* is around four feet long; however, according to the traditional Chinese system of measurement a *qin* is 3.65 *chi*,<sup>8</sup> which symbolizes the three hundred and sixty five days of the year. The first five strings of the *qin* stand for the five basic elements – wood, fire, soil, gold, and water – which, according to “*wu xing*”, the “Five Elements Theory”, make up the world. (See Figure 2.) While this understanding of the universe is at odds with contemporary science, almost every *qin* tutor presents the novice with this traditional organological narrative. Clearly, the authors of these tutors do not intend their readers to adopt the ancient understanding of the physical world; rather, by invoking these views they transport the novices back in time to the quasi-mythic era of Chinese antiquity in which the *qin* and its music were at one with the universe.



Figure 2. This picture demonstrates the various shapes a *qin* can take in representing the universe.

<sup>8</sup> The *chi* is a Chinese measurement: 1 *chi* = 1.09 inches.

Just as these ancient narratives are preserved, ancient instruments are also seen to embody memories of the past. In his study of the *qin*, Robert van Gulik (1969) described how Chinese scholars have cultivated the hobby of collecting old instruments, and typically they also strived to preserve the histories of the objects in their collections. At the time of van Gulik's research, the *qin* known as "Spring Thunder" (*chun lei*), because these two characters were carved on its base, was said to be in the hands of Zheng Minzhong, an antiquities expert with special knowledge of ancient *qins*. This *qin*, which dates from the Tang Dynasty (618–907), was made by Lei Wei and is one of the earliest *qins* still in existence. *Qin* scholars claim that the best *qins* ever built were made in the Tang Dynasty and Lei Wei is heralded as the most skilful of the era's instrument makers. Thus, Spring Thunder is seen by many contemporary students of the *qin* as a means of gaining direct access to the great skills developed in ancient China.

The narratives surrounding Spring Thunder center on its trajectory of successive owners. A book called *Qing Mi Cang* said that its first owner was Emperor Huizong of Song (1082–1135). Following the defeat of the Song, Spring Thunder was appropriated by the victors and housed in the royal palace of Jin. Because he loved it so much, the instrument was buried with the Emperor Zhangzong of Jin (1168–1208). Eighteen years later, the Yuan Dynasty was established, and Spring Thunder was reintegrated into the palace treasures and awarded to its chief minister, Yelü Chucai (1190–1244), who stored it away from the royal palace. After Yelü Chucai, Spring Thunder was owned by Wan Song, Yelü Zhu (1221–1285), and Zhao Derun, before it was collected by the royal families during the Ming Dynasty (1638–1644) and the Qing Dynasty (1644–1912). During the Republic, it was owned by He Guanwu, Wang Jingwu and Zhang Daqian, all renowned scholars of Chinese culture.

Since antiquity, it has been common for scholars to carve Chinese characters on the bottom of their *qins*, thus recording information about the instrument for future generations. The *qin* known as "*Jiu xiao huan pei*", which means "the heavenly sounds of jade girdle ornaments", for example, is located in the Palace Museum; it was made in the Kaiyuan Period (713–741) during the Tang Dynasty (LIANG 1972:30). In his description of this *qin*, Liang notes: "Inscribed on the back are two poems written by Su Shih (1036–1101 AD) and Huang T'ing-chen (1045–1105 AD). These poems praising the *ch'in* are well known and were written especially for this *ch'in* in the poets' own writing style." Thus, this *qin* has preserved the work of two early Chinese poets. As these examples demonstrate, antique *qins* constitute media for carrying memories of the past. These memories encompass ancient philosophies, cosmologies, historical narratives and aesthetic sensibilities as well as conceptions about music and instrumental ownership.

### Memory in Repertoires

Tunes and handbooks for *qin* performance also constitute repositories of memories about the past. Frank Kouwenhoven (2001:46) has estimated that around 3000 pieces of music for the *qin* dating from the 15<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> centuries have survived in written notation. Over the centuries, the instrument's repertoire has grown, to encompass the voices of different dynasties and representations of significant historical periods and events.

Various forms of notation for the *qin* preserve this repertoire for contemporary scholars and performers. Within the around 150 manuscript collections of tablature

notations, a total of around 600 distinct pieces have been identified, given that many of the manuscripts reproduce different versions of the same tunes, often with different names; around 100 of these pieces are still played today (MIN 2003:81). These tunes have been classified in various ways. One of the most common classifications divides them into three groups: 1) representations of landscapes and places, such as “Flowing Water” (*liu shui*), “Clouds Over the River Xiao and Xiang” (*xiao xiang shui yun*),<sup>9</sup> “Geese on the Sandbank” (*ping sha luo yan*) etc; 2) representations of personal experiences and emotions, such as “A Grieved Life in Changmen Palace” (*chang men yuan*),<sup>10</sup> “Memorizing an Old Friend” (*yi gu ren*),<sup>11</sup> “The Three Repetitions on the Yang Guan Pass” (*yang guan san die*);<sup>12</sup> and 3) representations of narratives, most of which are based on historical facts, such as the exploits of Wang Qiang (also known as Wang Zhaojun). According to Cai Liangyu:

She was selected by the Han royal palace, when a messenger from the Huns came seeking a marriage alliance. Of her own initiative, she volunteered to be married to a Hun. The Emperor Yuandi of the Western Han (49 BC–33 BC) was astonished by her beauty, but when he regretted having allowed her to join the Huns, it was too late. The marriage of Wang Zhao Jun to a Hun established an era of peace and friendship between the Hans and the Huns” (CAI, 2007, p.97).

Wang Qiang’s stories were recorded in the official history books, *History of the Han Dynasty* and *Book of the Later Han*. Numerous *qin* pieces are based on these historical records. Just in *Qin Lun*, written by Xie Xiyi, there are seven such tunes. Along with the musical notation, there are annotations to indicate the episodes the music is representing in order to assist players in their interpretations of the girl’s feelings as the story progresses, and even today these annotations are included in published versions of the piece. “New Moon in the Year of the Dragon” (*Long Shuo Cao*), for instance, is a tune based on episodes in Qiang’s story. It was first published in 1425 in the anthology *Mysterious and Precious Collection of Qin Music* (*Shen Qi Mi Pu*), and subsequently it appeared in numerous other anthologies, such as *Qin Song Notation in the Zhejiang Accent* (before 1491) (*Zhe Yin Shi Zi Qin Pu*), *Guide to Qin Music* (produced between 133–192) (*Qin Cao*), *Qin History* (produced between 1038–1098) (*Qin Shi*), and many other collections.

*Qin* players generally learn the story linked to a piece as they learn to play it, and in performance, the story is told to the audience before it is played. As Kouwenhoven has noted, “The stories of *qin* lore are a key factor in the process that will turn mere musical (or gymnastic) exercises into a process of spiritual elevation” (Kouwenhoven, 2001, p.46). Moreover, old *qin* handbooks often include quotes from ancient sources mixed with the views and comments of scholars, musicians, and patrons, past and present (Kouwenhoven, 2001). Through *qin* music, then, Wang Qiang and her great historic feats have been remembered for centuries, as have the exploits of other historical Chinese figures.

<sup>9</sup> See “Clouds Over the River Xiao and Xiang”, played by Wu Zhao: <http://v.guqu.net/guqinE/15828.html> [accessed 10 Dec 2013]

<sup>10</sup> “A Grieved Life in Changmen Palace”, played by Dai Xiaolian: <http://www.tudou.com/programs/view/7WJSToDcbmQ/> [accessed 10 Dec 2013]

<sup>11</sup> “Memorizing an Old Friend”, played by Wu Zhao: <http://www.tudou.com/programs/view/F37Y2rhsMP8/> [accessed 10 Dec 2013]

<sup>12</sup> “The Three Repetitions on the Yang Guan Pass”, played by Li Xiangting: <http://www.tudou.com/programs/view/yw2QdC8tADI/> [accessed 10 Dec 2013]

### ***Qin* revivalists today**

Since the end of the Cultural Revolution, the *qin* revival has gained momentum, reaching the whole of the Chinese mainland. A major reason why the *qin* has become so popular has to do with the fact that it is relatively easy to learn to play. The tempo is slow and the finger techniques are simple. Unlike other traditional Chinese instruments, such as the *zheng*,<sup>13</sup> the *erhu*,<sup>14</sup> or the *pipa*,<sup>15</sup> the *qin* tablature uses simplified Chinese characters, making it relatively easy to learn. Within two years a committed learner can generally master the main techniques of the instrument and become familiar with its canonical repertoire. As the revival progressed, participants gained access to the instrument and the cultural memories associated with it. This material was appropriated and interpreted in different ways by different people, according to their own concerns and commitments.

Although researchers have commonly referred to a “*qin* revival”, in Lanzhou, as in other parts of China, the people involved in the movement have different levels of commitment to the instrument as well as different objectives and agendas in playing it. This is not unique to the *qin* revival: throughout the world, researchers investigating revival movements have noted how revivalists frequently split into two groups. While the movement may take off, propelled by a core group of revivalists who strive for “authenticity” and a strict preservation of past practice (LIVINGSTON, 1999), soon another group emerges who see the revival as a sphere for creating new styles based on traditional templates (LIND, 2012, p.28). Elizabeth Lucas, for instance, shows how two distinct groups of revivalists emerged in the nativist revival in southern Brazil: the “traditionalists” and the “modernisers”, respectively (LUCAS, 2000). The Chinese cultural revivals, however, have now been underway for several decades, such that the *qin* has become a household term. This has led to considerable diversity among revivalists in China, as they strive to link their *qin* activities to their distinct values, ideologies and daily lives. In a manner similar to that noted by Chris Goertzen in relation to the Norwegian folk revivals, in China today “[t]he old, recent, and new [perspectives on the *qin*] coexist in a living museum, in a dynamic equilibrium of diverse trends within a lively, thoughtful, and varied environment” (GOERTZEN, 1997, p.187).

### **Amateur *qin* players**

The vast majority of *qin* players in China today is made up of amateur performers who have taken up the instrument as a hobby; they play for their own entertainment. The main attraction of the instrument for this cohort is that it is relatively easy to learn to play. The instrument’s sound is soft, and players often speak of the relaxing effect it has on them. Although it may be easy to play, the *qin* invites players to engage with Chinese history and literature, expanding their cultural horizons. Thus, the nature of the instrument means that *qin* hobbyists are predominantly adults, and an increasing number of women are taking it up, despite the fact that traditionally it was seen as a male instrument. Today the *qin* has all but lost any gender association, and men and women can play together and learn from male or female teachers.

---

<sup>13</sup> The *zheng* is a Chinese plucked zither, which usually has 21 strings and bridges.

<sup>14</sup> The *erhu* is a Chinese two-stringed fiddle.

<sup>15</sup> The *pipa* is a four-stringed Chinese musical instrument.

Many hobbyists are between the ages of 45 and 55, who grew up during the Cultural Revolution in relative poverty and limited music educational opportunities, but now, having benefitted from the recent Chinese economic development, they are able to take up a hobby. For many middle-aged women, the *qin* clubs have also become contexts for meeting people and expanding their social circle. My students Tang, Du and Jing, for instance, all took up the *qin* late in life. In accordance with the family planning policy, they only had one child each, and they are now grown and independent. The women have free time as well as disposable income, allowing them to turn their attention to learning a new and elegant skill. Tang was a teacher in a corporation school, but after the factory closed, she worked as a sales-woman in a private enterprise for ten years before setting up her own business. As the business is prospering, she has a bit of spare time. Du's husband is a businessman, so after she lost her job she decided to stay home and care for her family, which she has done for the past twenty years. Recently she met the requirement of the National Social Security Fund, which has given her some money of her own. Jing, who worked up until her retirement at age 50, now receives a pension.

Many amateurs had limited knowledge about the instrument before they begin their training. Thus, those whom I taught were usually happy to learn according to "modern" methods, which is also how I was taught the instrument. My students begin by learning basic finger technique and then proceed to simple tunes, which may include pieces from non-Chinese repertoires. We use western notation for the rhythm and tradition tablature for the melody and finger technique, but other teachers use western staff notation (see Figure 3). I encourage the students to listen to recordings and watch videos of professional performers, and to perfect their musical skills through extensive practice. Furthermore, I direct them toward handbooks on the instrument so that they can acquire the lore with which it is associated. As they develop, many hobbyist become quite knowledgeable about the instrument. Many become advocates of the *qin*, and take on the mission of preserving and propagating the instrument. Indeed, they demonstrate pride in their performance, and are often delighted to show their abilities and knowledge to the public.



in her *qin* playing: through it, she realized how the acquisition of traditional knowledge can be a source of respect in contemporary China. Indeed, she was encouraged by this experience to engage in further research on the *qin*, ultimately redefining her relation to the instrument. Du had already begun developing other traditional hobbies before taking up the *qin*, as she had come to feel that Chinese people should engage in Chinese traditional arts. For Du, who was developing the skill of traditional *qin* notation, her playing and her calligraphy combined to give her the sense of serenity she associated with ancient China.

There are, however, some amateur players who take up the *qin* as a consequence of their strong background in and commitment to Chinese traditional culture. Given that ancient treatises indicate that the *qin* was an indispensable element of the ancient Chinese scholar, these people aim to cultivate the *qin* in conjunction with other forms of ancient Chinese knowledge systems, in many cases even placing the *qin* in a secondary position to the broader objective of preserving traditional Chinese culture more generally. The *qin*, then, complements their engagement with such traditional activities as Chinese opera, painting, calligraphy, seal cutting, *taiji quan* (shadow-boxing) among other arts, as well as tea-drinking, the intense reading of Chinese literature, history, philosophy and religious text (especially those of Buddhist and Taoist scholars), the use of traditional Chinese medical practices, and the furnishing of their homes with mahogany in the traditional classic style. In effect, these amateurs are not just concerned with preserving the instrument and its repertoires, but of experiencing the millennial Chinese way of life.

Within this ideological frame, however, individual performers create their own ways of integrating their understanding of authentic practice to the circumstances of their current lives. Mr Tan, for instance, who ran a traditional Chinese medical hospital in Lanzhou, invited me to become his wife's *qin* teacher, as he felt it would be more appropriate for her to be taught by another woman. As I had no previous experience in teaching the *qin* at the time, I was reluctant to accept the offer. However, Mr Tan made it clear that he and his wife were less concerned in becoming proficient performers than they were in using the instrument as a vehicle to gain access to Chinese traditional culture. As Mrs Tan put it: "We don't need strict musical training; we appreciate traditional culture, and we are more interested in the culture surrounding the *qin* that you can teach us than in the music itself." As this example demonstrates, the Tans aimed to preserve a traditional attitude toward the *qin*, viewing it as a means of transporting themselves to a bygone era of serenity and moral integrity.

Mr and Mrs Xie, a couple who work at the Gansu Academy of Social Science, also strived to use the *qin* as a means of enacting their imaginings of ancient China. Mr Xie has studied Chinese traditional philosophy for over twenty years, and is very knowledgeable about Buddhism and other aspects of Chinese culture. I was employed to teach his wife the *qin*, but I had to adapt my techniques to her traditionalist orientations. Rather than follow modern methods of learning, Mrs Xie wanted to begin by learning a fairly challenging traditional piece, *Ping Sha Luo Yan*,<sup>16</sup> because it depicts a traditional scene involving wild geese on a beach; by learning to play the piece, she hoped to experience the freedom of the geese which the traditional treatises claim *qin* performance is meant to promote. Before Mrs Xie would agree to learn any piece, she and her husband would first scrutinize its description in traditional texts and consider the theme it was meant to embody. Mrs Xie refused to learn *Yang Guan San*

---

<sup>16</sup> *Ping Sha Luo Yan*, played by Gong Yi: <http://www.tudou.com/programs/view/wTppTT4Bc9g/>

*Die*, a tune in which friends say goodbye to one another, for fear the tune would promote sadness when played.

As these examples demonstrate, amateur *qin* players engage with traditional Chinese culture in diverse ways. Among amateurs, the *qin* and its repertoire have been adapted to modern orientations to leisure, that is, to a sphere of activity that is independent of work in which one engages as a means of enhancing one's life experience. Many *qin* performers turned to the *qin* as little more than an enjoyable hobby, but some of them found the activity so rewarding that they became very committed to the instrument, ultimately transforming themselves into its advocates, and their engagement came to be seen as a means of disseminating knowledge about Chinese traditional culture. For others playing the *qin* is understood as a means of experiencing the wisdom and philosophical truths of the past. Here the adaptation of the *qin* to contemporary life is linked to a conception of authenticity that privileges the functionality of the instrument as a source of personal enrichment through the images of the past it can invoke.

### **Professional *qin* players**

Alongside the world of amateur *qin* revivalists, a range of professional spheres have also emerged. Today the *qin* can be studied in many music departments in Chinese universities as well as conservatories and music schools, preparing professional performers and music/*qin* teachers. While there is an especially high demand for places in many university subjects, there is less demand for places in music programs, so some young people with weaker grades are opting to study music in order to acquire higher-level qualifications. Some *qin* students only started playing the instruments a few years before entering university, choosing it over other instruments as they felt they could achieve an acceptable level of performance in time for the entrance examination.

Shuo is currently a third year *qin* student at the Northwest University for Nationalities, the only university in Gansu province with a *qin* program. She studied the piano for two years when she was a child, and chose the bass as her second instrument in university. When I asked her why she had chosen to take up the *qin*, she stated: "I studied in No. 27 Middle School in Lanzhou, which is not a key middle school with a high college acceptance rate. When I was in Grade Two, many of my classmates took regular professional art training classes; their aim was to focus on conservatories, academies of fine arts and physical education institutes. I had only average grades, but I was aware that only the top students in each class made it into university and passed the entrance examinations. My parents and I worried about this, but it was too late to resume piano studies. As I have some musical abilities, we chose an instrument for which there would be less competition. Among the 200 or so students applying for music degrees, I was the only one who had applied to study the *qin* in our university. The only demanding thing I had to do was pass the general knowledge test. Most of my classmates didn't pursue this strategy, and weren't able to attend university. So, I am lucky."

With its establishment in teaching programs, professional *qin* practitioners have developed orientations to the instrument that are more coherent with a modern-day notion of "art", viewing it primarily as a self-contained expressive form to be cultivated for its aesthetic potential. Staged performances of the *qin* by professionals and skilled amateurs are common (see Figure 4). This has instigated the development of new techniques for the *qin* as well new compositions involving the *qin* based on

contemporary aesthetic ideas. Initially composers used the *qin* as a symbolic reference to evoke the past, as in “Spring Wind” (*Chun feng*)<sup>17</sup> by Gong Yi and Xu Guohua, composed in 1982, a song that diverges from traditional practices in both musical form, structure and modal interchange. Actually this song was composed according to new aesthetic ideas about music in modern times. This use of the *qin* can also be found in some Chinese popular musics, such as “Ritual of Apotheosis” (*Feng Shan Ji*), composed in 2007 by a rock band called The Tang Dynasty. At the very beginning of the piece, the *qin* is featured to invoke an ancient ritual environment.<sup>18</sup>

Other composers have written specifically for the *qin*, often introducing themes that reference China and or traditional Chinese culture, linking their practice to the national heritage even as they reposition it within the contemporary context. This, for instance, can be noted in the work of by Li Xiangting, who uses the *qin* to describe the poetry of the Tang Dynasty and Chinese song poems. He has already produced albums of this kind of music, like “Tang Ren Shi Yi”, which contains ten short songs based on poetry from the Tang Dynasty.<sup>19</sup>



Figure 4. A small concert of amateurs and professional *qin* players, Lanzhou, 2007

Some young performers have developed contemporary ways of playing traditional pieces. Given that the old Chinese tablature systems did not indicate rhythm, some young players have used pop music grooves in their renditions of the old manuscripts, creating pieces that sound both old and modern. For example, the China Central Television National Music Competition is one of the most prestigious

<sup>17</sup> Listen to “Spring Wind”: <http://www.tudou.com/> [accessed 10 Dec 2013]

<sup>18</sup> Listen to “Ritual of Apotheosis”, played by Tang Dynasty: <http://www.tudou.com/programs/view/A4BTycYejn8/> [accessed 10 Dec 2013]

<sup>19</sup> Listen to “Gu Fan Yuan Ying Bi Kong Jin”: <http://www.tudou.com/programs/view/LW1yMmVNXY8/> [accessed 10 Dec 2013]

music competitions in China. In 2009, a band called Guapeng, from the Jilin College of Arts, participated in the competition playing a recomposed version of a traditional tune called *Jiukuang Zai* (Feigned Drunkenness).<sup>20</sup> Their rendition, which was performed in a jazz style, made it to the semi-finals, indicating that there is a growing acceptance of such innovations (ZHOU, 2009:48). Similarly, the group known as The Swamp is a post-rock music band established in 2003 in the Guangzhou region. In 2006, after the group's lead player, Hai Liang, bought a *qin*, the band began to integrate it into their music. In 2008, they introduced their new style on stage and the tune was well received. Later, in May 2010, the band undertook a nation-wide tour of ten cities, which they called "Qin", and released an album called "The star of Canglang" (*Cang Lang Xing*).<sup>21</sup>

The integration of the *qin* into popular music has led to the development of a new kind of *qin* – the electric *qin*. The acoustic *qin* is very soft-sounding and therefore can only be played on its own. The electric *qin* can be loud, allowing the instrument to be used within a pop music band. Further developments have been taking place within the digital media; since 2002, for instance, Chen Changlin has been using the computer to play *qin* music in a mode he refers to as MIDI *qin*.<sup>22</sup>

### A 'New Memory' and the Construction of National Identity

No doubt, the *qin* revival in Mainland China is linked to the emergence and growth of national identity, sentiments fuelled by the end of the Cultural Revolution which sought to eradicate traditional Chinese culture, but also it also aimed to rescue Chinese culture from the onslaught of western culture and values. For over two thousand years this seven-string zither has had a central place among Chinese scholars. "Its abundant repertory exhibits a wide variety of melodies and formal structures; its numerous notated and verbal sources register a long history and a self-contained system of theories" (LAM, 1993:353). When confronted by the instrument today, memories of the past grandeur of ancient China are brought to mind. The very shape and component parts of the instrument proclaim a traditional Chinese way of thinking: 365 days in 13-month year; a round sky and square earth; the five elements that constitute the world. Specific instruments memorialize and commemorate historical figures, including wise and able emperors, scholars and philosophers, and their trajectories across the centuries can be etched in their wood. The gold and jade inlay on some instruments recall the riches of the past. The repertoires of the instrument recount historical events and also portray notions of the ideal sentiments sought by the ancestors. In taking up the *qin* today, revivalists tap into this past and find means of re-imagining Chinese-ness. But the way in which this past is articulated to contemporary Chinese life can take numerous forms.

While some amateurs adopt the instrument as a form of leisure, the more they engage with the *qin* the more knowledgeable they become, and many progressively acquire an ever stronger sense of national identity. The playing of the *qin* affords

<sup>20</sup> "Jiukuang Zai", played by Guapeng: <http://space.tv.cctv.com/video/VIDE1250598853351881> [accessed 10 Dec 2013]

<sup>21</sup> Listen to a piece from the album: [http://play.baidu.com/?\\_m=mboxCtrl.playSong&a=5608612&o=/search||songListIcon&fr=ps||www.baidu.com#/loaded](http://play.baidu.com/?_m=mboxCtrl.playSong&a=5608612&o=/search||songListIcon&fr=ps||www.baidu.com#/loaded) [accessed 10 Dec 2013]

<sup>22</sup> Listen to Chen Changlin play the *qin*: <http://www.people.com.cn/GB/kejiao/42/154/20021025/850609.html> [accessed 10 Dec 2013]

them a feeling of self-worth for preserving an ancient national tradition. Other amateurs become greatly committed to their instrument and its embodiment of the Chinese heritage that they strive to disseminate their knowledge to family and friends. There are also amateurs who embrace the *qin* as a means of furthering their already existing sense of national identity. Among them there are those who, instead of dedicating themselves to the acquisition of performance competence, are drawn to the instrument in order to further a life-style dedicated to Chinese culture that encompasses a range of arts and practices; even though actually playing the *qin* may be of secondary importance, it contributes toward their full experience of Chinese-ness.

Professional musicians have also created ways of repositioning the *qin* within nationalist agendas. While some traditional professional *qin* performers may play traditional repertoires and use traditional notation systems, which they studiously strive to preserve, they operate within modern conceptions of Art as a presentational medium (TURINO, 2008). They play not for themselves, but to an attentive audience who will judge them on their performance competence. We have also seen how some composers have integrated the *qin* into their works; others have composed specifically for the instrument. These works are part of an effort to create contemporary Chinese Art music repertoires for traditional instruments, whilst also to provide new music for the legions of young performers emerging from China's various music institutions.

The *qin* is also finding space within Chinese popular music, in which jazz, rock, pop, rap and countless other popular rhythms are being etched to traditional Chinese repertoires and sounds in an imagining that links the ancient past to China's globalized present. The memories repositioned here construct a place for the *qin* that can resonate with Chinese youth, linking them to cosmopolitan aesthetics within a global geopolitics of disparate nations.

From an instrument that had become almost obsolete in the mid twentieth century, the *qin* has now become integrated into everyday Chinese society (SHI, 2011, p.133). Indeed it could be said that the memories linked to the *qin* today articulate the very diversity of contemporary China, in which the place of the past is being collectively negotiated in the search for the future – a future of diverse imaginings which is also coherent with the very complexity of China's pasts.

### Acknowledgements

I wish to thank Dr. Suzel Ana Reily for her assistance in preparing this article for publication; she provided a number of useful sources, suggestions for the structuring of the essay, and edited the English.

### References

- BROCKEN, Michael. *The British Folk Revival, 1944-2002*. Burlington: Ashgate, 2003.
- CAI Liangyu. *A Dictionary of Qin Art (Guqin Yishu Hanying Shuangyu Xiao Cidian)*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2007.
- GOERTZEN, Chris. *Fiddling for Norway: Revival and Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

GUO Ping. Talk about Qin (*Guqin Cong Tan*). Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2006.

HOBBSAWM, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." In HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 1–14.

HOLTON, Kimberly DaCosta. *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Indiana: Indiana University Press, 2005.

HU Bin. "Modern Identity and Cultural Representation of the Qin (Xiandai Rentong Yu Wenhua Biao Zheng Zhong De Guqin)." Unpublished PhD thesis. Shanghai Conservatory, Shanghai, 2009.

JONES, Steven. "Early music and living Traditions in China". *Early music*, vol. 24, (1996), p. 374–388.

KOUWENHOVEN, Frank. "Meaning and Structure: The Case of Chinese Qin (Zither) Music". *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10 (2001), p. 39–62.

LAM, Joseph S. C. "Analyses and Interpretations of Chinese Seven-String Zither Music: The Case of the Lament of Empress Chen." *Ethnomusicology*, vol. 37 (1993), p. 353–385.

LI Lan. "Nuo: Shamanism among the Tujia of Southwestern China." Unpublished PhD thesis, Queen's University of Belfast, Belfast, 1998.

LIANG Mingyue. *The Chinese Ch'in: Its History and Music*. San Francisco: Chinese National Music Association, San Francisco Conservatory of Music, 1972.

LIBERMAN, Fredric. *A Chinese Zither Tutor: The Mei-An Ch'in-P'U*. Seattle: University of Washington Press, 1983.

LIN CHEN. *Guqin*. Beijing: The Press of the China Federation of Literary and Art Circles, 2009.

LIND, Tore Tvarnø. *The Past is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*. Lanham: Scarecrow Press, 2012.

LINDQVIST, Cecilia. *Guqin*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.

LIVINGSTON, Tamara E. "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 1 (1999), p. 66–84.

LUCAS, Maria Elizabeth "Gaucho Musical Regionalism." *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 9 (2000), p. 41–60.

MIAO Jianhua. *Studies of Qin Aesthetics (Guqin Meixue Sixiang Yanjiu)*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2006.

- MIN Jie. *Qin*. Hottot: Inner Mongolia People's Publishing House, 2003.
- PAN Di. "Ambition to Gao Shan Liu Shui (Zhi Zai Gao Shan Liu Shui)." *World Vision*, 385 (1986), p. 11.
- REES, Helen. "The Many Musics of a Chinese County Town: A Case study of Co-Existence in Lijiang, Yunnan Province." *Asian Music*, vol. 27 (1995), p. 63–102.
- SHI Yong. "Contemporary Mass Communication of Guqin Music-Survey of Status Quo of the Preservation of the Cultural Heritage of Guqin (Dangdai Guqin Yinyue Dazhong Chuanbolun)". *Journal of Zhejiang Vocational Academy of Art*, vol. 9 (2011), p. 118–124.
- SHI Yong. "Investigation and Reflection on Present Situation of Mei'an Qin School (Mei'an Qinpai Chuancheng Xianzhuang Diaocha Yu Sikao)." *Chinese Music*, vol. 1 (2010), p. 97–110.
- SHI Yong. "On Guqin Music in the Public communication (Dazhong Chuanbo Meijie Zhong De Guqin Yinyue)". *HUANGZHONG (Journal of Wuhan Conservatory of Music, China)*, vol. 2 (2011), p. 133–143.
- STOCK, Jonathan P. "An Ethnomusiological Perspective on Musical Style, with Reference to Music for Chinese Two-Stringed Fiddles." *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993), p. 276–299.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- VAN GULIK, Robert. *The Lore of the Chinese Lute*. Tokyo: Sophia University, 1969.
- WANG Zhenya. *Analyses of Qin Tunes (Guqin Qu Fenxi)*. Beijing: The Central Conservatory of Music Press, 2005.
- XIANZHI. *Qi Xian Wei Dao: Classical Qin Stories (Qi Xian Weidao: Jingdian Guqin Gushi)*. Beijing: China Three Gorges Press, 2006.
- XU Hengzhe. "Gearing Qin Art to Needs of Current Audience (Guqin Yishu Yu Dangdai Shouzhongde Duijie Yanjiu Yu Sikao)." Unpublished MA Thesis. China Conservatory, Beijing, 2011.
- XU Jian. "Beijing Qin Research Association (ji bei jing gu qin yan jiu hui)." *Chinese Music*, vol. 3 (1981), p. 35.
- YI Cunguo. *Chinese Qin Art (zhong guo gu qin yi shu)*. Beijing: People's Music Publishing House, 2003.
- YI Cunguo. *Tai Yin Xi Sheng: Chinese Music Art (Tai Yin Xi Sheng: Zhongguo Guqin Wenhua)*. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2005.

YUNG, Bell. "Choreographic and Kinesthetic Elements in Performance on the Chinese Seven-String Zither." *Ethnomusicology*, vol. 28 (1984), p. 505–517.

ZHANG Huaying. *Guqin*. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House, 2005.

ZHOU Nan. "Analyze of Jazz and Qin style in Jiukuang Zai (Jueshi Yu Zhongguo Guqin Jixing Zuopin Jiukuangzai Chuangzuo Yanzou Fenxi)". *Journal of Jilin College of the Arts*, vol. 91 (2009), p. 48–50.

## Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade<sup>1</sup>

Reginaldo Gil Braga

### Resumo

Na cidade de Porto Alegre, hoje encontramos músicos e grupos musicais identificados à velha guarda do choro (Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiz Machado e Grupo Reminiscências, Clube do Choro), bem como surgidos nas décadas de 1980 e 1990 (Henry Lentino, entre outros) e a partir de 2000 (Yamandú Costa, entre outros) em sintonia com as novas tendências da música instrumental aliadas ao gênero. Agudizados desde os anos noventa, a globalização e as desterritorializações, desencadearam, também entre os chorões da cidade, uma pluralidade de possibilidades de representações da tradição em termos de fragmentações e pertencimentos identitários. Este artigo, baseado em uma etnografia musical, visa a discutir o movimento de choro em Porto Alegre a partir de criação, transmissão e performances por diferentes gerações de chorões e o gênero enquanto memória e patrimônio musical da cidade, buscando entender o(s) sentido(s) do passado e levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades. Os veículos de comunicação e informação e os espaços socioculturais têm valores diferenciados conforme as épocas e sociedades. O que procurei mostrar aqui é que, se no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi mídia dominante na promoção de suas carreiras individuais e coletivas, hoje para as novas gerações, o registro fonográfico e mais recentemente a disponibilização de arquivos musicais *online*, tornou-se fundamental. Assim, o choro, atualmente, trata-se, de gênero musical plenamente em diálogo com a modernidade de outras formas musicais atuais, e também históricas, tal qual tango argentino, por exemplo, onde diferentes possibilidades de representações e pertencimentos individuais e sociais são e foram possíveis e não excludentes.

**Palavras-Chave:** música popular: choro; memória e patrimônio musical; Porto Alegre

### Abstract

Today in Porto Alegre, we find musicians and musical groups identified as *choro* players of the old generation (Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiz Machado e Grupo Reminiscências, Clube do Choro), of the 1980s and 1990s (Henry Lentino, among others), and of the post-2000s who are tuned to the new tendencies of instrumental music related to the genre (Yamandú Costa, among others). Since the 1990s, globalization and the erasing of rigid territorial boundaries developed among choro players (*chorões*) in the town, creating plural possibilities of representing tradition in terms of identity belongings and fragmentations. This paper, a musical ethnography, discusses the choro movement in Porto Alegre in relation to its creation, transmission and performance by different generations and as a genre of musical tradition and memory for Porto Alegre, seeking to understand the meaning(s) of the past and taking account of the heterogeneity and complexity of urban social lives. The media and sociocultural spaces have different values in different eras and societies. I tried to reveal here that, if in the past chorões' live performances and radio broadcasts were the prominent media for promoting individual and group musical careers, today, for the new generations, recordings and more recently online digital dissemination have become fundamental.

<sup>1</sup> Este artigo trata-se da síntese do projeto de pesquisa *Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre*, PROPESQ UFRGS, realizado durante os anos de 2007–2009 e que contou com os seguintes bolsistas: Cassio Dalbem Barth (Programa de Iniciação Científica), Mateus Berger Kuschick e Ana Francisca Schneider (Programa de Extensão), além da colaboração direta dos jovens músicos de Porto Alegre Rafael Rodrigues Silva e Rafael Ferrari.

Thus, the choro today is considered a musical genre in dialogue with the modernity of other contemporary musical forms, as well as with historical styles, such as the tango, where different possibilities of representation and individual and group belongings are and were possible and not exclusionary.

**Keywords:** popular music: choro; memory and musical tradition; Porto Alegre

## Introdução

Os primeiros registros na cidade do que mais tarde chamaríamos choro remontam à década de 1880. Entre 1900 e 1937, época de fixação como gênero musical de expressão nacional através de nomes como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré e Pixinguinha, o porto-alegrense Otávio Dutra destacou-se como compositor e instrumentista, inclusive no centro do país (VEDANA, 2000). Após um período de ostracismo, de certa forma, demarcado pelo fim dos conjuntos regionais nas rádios e o abandono pelos jovens em favor do rock'n'roll e mesmo da bossa nova, tropicalismo e outras bossas o gênero ressurgiu nos anos oitenta do século passado através de uma nova geração de instrumentistas, associados ou não estritamente ao choro e abertos à pluralidade de influências e pertencimentos.

Fenômeno agudizado a partir dos anos noventa a globalização e as desterritorializações, fragmentações e ambivalências identitárias (vide APPADURAI, 2000 e BAUMAN, 2005, por exemplo) desencadearam uma pluralidade de possibilidades de representações culturais. Como reflexo, no Brasil deu-se uma busca generalizada pelas “autênticas raízes nacionais”, desprestigiadas pela mídia e os estudos musicais de forma geral até então. Neste momento, a tradição do choro e o seu apelo de “gênero musical brasileiro autêntico”, trouxeram visibilidade para velhos chorões e propiciou a emergência de jovens intérpretes. Neste “espaço social” (um campo de forças e de lutas, na acepção de BOURDIEU, 1997), jovens e velhos representantes da tradição do choro hoje definem papéis e representam enredos de conteúdos os mais variados.

O presente trabalho tomou a cidade e os modos de vida urbanos como foco de sua investigação através do choro, considerando-o como expressão cultural de jovens e outras categorias de idade. Tratou-se de reconhecer na cidade não somente um *locus* privilegiado de investigação, mas de lançar um olhar focado nas representações que se faz sobre a cidade e que articulam mecanismos simbólicos e de identidades no meio urbano. Portanto, busquei compreender o choro no meio urbano de Porto Alegre e suas conexões com diferentes modos de fazer, de expressões e formas de circulação, de maneira que pudessem expressar os diversos modos de vida na cidade.

Levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades (VELHO, 1981), as diferentes representações de chorões porto-alegrenses, a seguir, revelam o gênero musical enquanto memória e patrimônio musical da cidade e o(s) “sentido(s) do passado” (na acepção de HOBBSAWM, 1998). Vejamos as opiniões dos músicos veteranos (e também compositores do gênero): Plauto Cruz (flautista), Darcy Alves, conhecido também por professor Darcy (violonista), Cebolinha (Luis Bastos) e a cantora Terezinha Dias (hoje falecida) através das entrevistas realizadas no ano de 2008 por mim e os alunos de graduação Cássio Barth e Mateus Kushick<sup>2</sup>. Além destes, trago à discussão: Luiz Machado e os jovens da nova geração do choro de Porto Alegre: Henry Lentino, Luizinho Barcelos e

<sup>2</sup> Vinculados respectivamente aos Programas de Iniciação Científica e Extensão da UFRGS, na época.

Rafael Malmith, Rafael Ferrari (Camerata Brasileira), Maxwell dos Santos, Pedro Franco e Elias Barbosa (alunos de Luiz Machado) e Yamandú Costa.

### Personagens, eventos e instituições

Em Porto Alegre, Luiz Machado, violonista, bandolinista e cavaquinista, performatiza trajetória emblemática de difusão do choro na cidade e de formação de novos chorões. Natural de Rio Grande, sul do estado, chegou a Porto Alegre em 1975 e iniciou-se no choro em 1981, tendo aulas de bandolim com Ayrton Silva, um dos mestres do choro relegado a certa invisibilidade nos anos sessenta e setenta, ao lado de Plauto Cruz, Jessé Silva, Darcy Alves, entre outros, e ressurgidos com o *boom* chorístico dos anos oitenta. Este momento refletiu uma tendência nacional de retomada do gênero à mídia no final dos anos setenta e, inclusive, o retorno de nomes como os de Waldir Azevedo e Abel Ferreira em gravações, entre outros nomes de sucesso nos anos cinquenta, e o surgimento de Déo Rian e Joel Nascimento, por exemplo. Assim, projetos e subvenções estatais, além de gravações comerciais e festivais (Festival Nacional do Choro, da TV Bandeirantes em 1977 e 1978), apoiaram eventos, renovaram o repertório e apresentaram novos intérpretes.

Colaborou para a visibilidade do gênero na cidade, a reabertura do Teatro São Pedro em 1984 (fechado para reformas desde 1973) e a criação e realização do projeto “O Choro é Livre”, de iniciativa da então Subsecretaria de Cultura do Estado nas dependências do teatro<sup>3</sup>. Durante cinco anos, todas as quintas-feiras, a partir de 18:30 reuniam-se os melhores chorões gaúchos e convidados nacionais, ocasionalmente. Ao lado do Regional do Teatro São Pedro, formado por Plauto, Jessé, Darcy Alves, Ayrton (Silva) do bandolim e Lúcio do cavaquinho, também aparecerem novos intérpretes como Rogério Piva e Luiz Machado (bandolinistas). Ambos viriam a criar em seguida, respectivamente, os grupos “Vibrações” (Rogério, o irmão Rodrigo, o avô Túlio Piva, Lúcio do cavaquinho e o pandeirista Giovani) e “Reminiscências” (Luiz Machado, Henry Lentino e Márcio Bittencourt, entre outros). A criação do Clube do Choro de Porto Alegre, em 1989, cujo primeiro presidente segundo os músicos Branco e Vedana (2000, p. 12-13) foi Lúcio do cavaquinho<sup>4</sup>, também foi fator determinante para reunir principalmente a velha guarda, dispersada nessas últimas décadas de dormência do gênero. Mais tarde, nos anos de 1991, 1992 e 1993, o Clube do Choro, Prefeitura Municipal e Ordem dos Músicos promoveram o Festival do Choro de Porto Alegre.

No tocante ao ensino do choro, à época, somente a Faculdade Musical Palestrina (famosa por seus festivais internacionais de violão) formava novos chorões na cidade e lá, os professores principais foram Ayrton Silva e Jessé Silva (falecido em 1988). No entanto, em 1986, Luiz Machado (que foi aluno de Ayrton Silva) fundou com uma sócia a Academia Teclas e Cordas. Desde então, Machado foi gradativamente abdicando da atividade de músico para tornar-se professor de choro em tempo integral, e o principal formador das novas gerações de músicos da cidade<sup>5</sup>. Porém a sua maior contribuição para o gênero em termos de circulação e intercâmbio entre músicos foi com a criação da Oficina

<sup>3</sup> A abertura do projeto em 11 de novembro de 1984 propiciou, por exemplo, o encontro dos flautistas Plauto Cruz e Altamiro Carrilho (Mann, 2002b, p. 6).

<sup>4</sup> Darcy Alves em depoimento pessoal (8/01/2008) e Paulo Teixeira, no livro *Darcy Alves: vida nas cordas do violão* (2010) sustenta a versão de que professor Darcy foi seu primeiro presidente.

<sup>5</sup> Agradeço ao músico, Guilherme dos Santos Falcão, pelas informações e checagens de dados biográficos junto a Luiz Machado no ano de 2012.

de Choro do Santander Cultural (espaço cultural do banco), em 2004 e em pleno funcionamento até hoje. Porém, na metade dos anos noventa, o quadro ainda era fraco para o gênero, conforme descreveu Branco e Vedana (2000, p.14):

(...) continua distante das rádios locais e dispõe apenas das reuniões do Clube do Choro para sua execução. Apesar de tudo alguns grupos se mantêm, como o Lamento, liderado pelo incansável Lúcio do Cavaquinho [falecido], ao lado de Plauto Cruz, Mário Schmier, Valtinho (pandeiro) e Runi (surdo), o Clave de Sol, no qual destacam-se os violões de Getúlio Nóia, Artur Sampaio e Alécio, o Reminiscências, liderado pelo violonista Luiz Machado com Henry Lentino e Márcio Bittencourt e o Fugata, dos ótimos Rogério Piva (bandolim), Giovani (pandeiro) e João Vicente (violão). [...] Plauto Cruz, Ayrton Silva, Darcy Alves continuam em atividade e alguns nomes de outras áreas, volta e meia escorregam para o choro, como o violonista Toneco, o flautista Pedrinho Figueiredo, o guitarrista James Liberato e o tecladista e arranjador Paulo Dorfman.

No raiar do terceiro milênio, através da atuação principalmente de Luiz Machado como professor revelaram-se os nomes de Henry Lentino, Luizinho Barcelos e Rafael Malmith, músicos que atuam fora do estado e Rafael Ferrari, Maxwel dos Santos, Pedro Franco e Elias Barbosa, nomes da nova geração do choro de Porto Alegre.

### **Pluralidade de representações: memória, patrimônio e globalização**

#### *Memórias de velhos chorões*

Tal como Ecléa Bosi (1999, p. 39) fez em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* não pretendo tratar aqui mais extensamente sobre memória, tampouco sobre velhice. Trata-se da intersecção desses dois tópicos. Trago o que colhi de memórias dos velhos chorões aliado à etnografia musical realizada, o que Shelemay (2006, p. 17) chamou referindo-se a sua pesquisa sobre a comunidade judaica síria na diáspora de uma etnografia da música e memória.

Entre os músicos mais velhos, um sentimento sempre recorrente diz respeito ao passado glorioso do choro na cidade e a decadência em relação aos tempos atuais. Segundo o depoimento do professor Darcy transcrito abaixo, podemos perceber a importância de emissoras de rádio locais como a Farroupilha que a partir de 1935 criou o seu *cast* musical, evento corroborado por Mann (2002a, p. 7).

Muitas vezes toquei na rádio Gaúcha, na Rádio Farroupilha, na Rádio Itaí, que tinha um regional muito bom, o regional do Braginha, que já nos deixou. Aquele tempo não existia *couvert* artístico. Porque hoje não convert [convém, grifo meu] pra nós, né. Tem casas que não repassam o *couvert* pro músico. Tão ganhando dinheiro em cima do músico. (...) A televisão veio pra acabar com tudo. Terminou com as orquestras. (...) Pois é, regional nós tínhamos na Rádio Farroupilha, na Rádio Gaúcha. Os melhores regionais não só do RS, mas representando o Brasil também. O Regional do Antoninho Maciel da Rádio Farroupilha, a Rádio Itaí do Braguinha. (...) É lamentável, tem que dizer a verdade. É lamentável que aqui no RS os nossos meios de comunicação não valorizam os músicos de Porto Alegre. Nunca. (D.A.)

Situação que, segundo ele, fez com que músicos do passado saíssem da cidade em busca de melhores oportunidades e que os jovens chorões também recebam conselhos dos veteranos no atual período de florescimento do gênero:

Eu, inclusive, muito modestamente, nosso grande violão, que foi lá pra cima, Yamandú Costa, eu disse: ‘Te vai, meu filho! Te manda! [Vai embora!] Saber o que tu sabes e ficar por aqui. Tu vais morrer na casca’. O Henry [Lentino] é outro também. O Nelson Gonçalves fez sucesso porque foi lá pra cima. A Elis Regina, mesma coisa. Se ficasse aqui estaria esquecida. E agora com a participação dessa música mais, dizem moderna, iê, iê, iê, essas coisas que não dizem nada pra ninguém... É mais zoeira que música. E o pessoal termina gostando. A mocidade de hoje nasceu e se criou ouvindo esse tipo de coisa. Eles não têm culpa, inclusive, de gostar disso aí (D.A.).

Então, não bastasse a desvalorização da mídia, na opinião de Darcy Alves oportunidades de trabalho regular para músicos são raras, atualmente:

Basta dizer que as casas noturnas de Porto Alegre diminuíram. Acho que uns 70% diminuíram. O que nós tínhamos de casas noturnas com música ao vivo, tanto com conjuntos melódicos quanto com regionais. Individualmente, tinha trabalho pra todo mundo! Agora, basta dizer que eu estou brigando junto à delegacia do trabalho pra que assinem o contrato de trabalho com músico, carteira assinada. Mas, infelizmente, eles não dão cobertura. E eu sou testemunha desde que eu tenho vários ofícios. Eu não saí do Sindicato [Sindicato dos Músicos de Porto Alegre]. Ainda sou presidente do Conselho Fiscal em função do músico, porque eu já estou aposentado a mais de vinte anos. Porque em função deles eu não me aposentei até hoje.

Já, no passado:

Vamos começar pela [avenida] Voluntários da Pátria. Ali tinha emprego pra músico. E as boates que tinham ali. Tinha, no mínimo umas dez ou doze. Desde o Maipú, Everest, outros. Fora as casas noturnas de Porto Alegre, Adelaide’s bar, Chão de Estrelas e outras tantas casas. No [bairro] Menino Deus, na [avenida] Cristóvão Colombo o Batelão do Lupicínio Rodrigues. Apareciam as canjas, mas tinha que me contratar (D.A.)

Ainda segundo Darcy Alves, além do choro os tais conjuntos regionais tocavam de tudo, tanto para dançar quanto para ouvir: “Tinha de tudo um pouco. Praticamente o bolero, samba canção, essas coisas. Indispensável, tango! O tango e o bolero sempre foram parceiros de nossa música brasileira”. Corrobora essa opinião, do músico de choro como adaptável e flexível, muito embora os discursos, muitas vezes, de pureza do gênero, a idéia mais ou menos aceita de que, como disse o cavaquinista Cebolinha: “Músico aquele que aprende chorinho (violão, cavaquinho, a solar, a acompanhar), ele toca qualquer coisa”. Cebolinha no tempo das vacas magras, anos sessenta e setenta, atuou em conjuntos jovens, assim como outro nome importante do choro na cidade, Ayrton Silva, ambos tocando guitarra.

Atualmente, parece que o Clube do Choro de Porto Alegre, preenche essa lacuna de um público que busca reviver a sociabilidade dessas casas noturnas do passado. Alguns nomes que continuam desde a fundação: Cebolinha (cavaquinho), Roni (surdo), Darcy Alves (um pouco afastado, ultimamente, mas que foi inclusive presidente do Clube conforme me disse) e mais tarde, Sampaio (violão), a esposa Miriam (cantora), entre

outros<sup>6</sup>. Quanto ao repertório, o Clube do Choro espelha essa amplitude de repertório referida anteriormente, pois segundo nos disse Cebolinha: “Lá, a gente faz tudo, né. A primeira arrancada das 21 às 22 horas é choro. Dez e meia, um pouquinho mais, é que a gente chama o pessoal pra cantar”. Diga-se, de passagem, que além de choro tocasse bolero, samba canção, tango e até fado.

Finalmente, a esperança no futuro do choro através da continuidade com os mais jovens parece compartilhada pela “velha guarda”, porém em um plano ideal conforme segue. Segundo uma crise instaurada entre o chorinho “tradicional”, desejável por todos eles e a “Escola moderna do choro” praticada pelos jovens.

Felizmente que, atualmente, está surgindo um grupo de rapazes, da mocidade atual, que estão fazendo coisa bonita, começando a reviver o nosso passado, que é a época do chorinho, da seresta. Ainda bem, né? Isso jamais vai morrer. Pode empobrecer em certa época, mas depois volta ao normal. O chorinho é o nosso clássico brasileiro (Darcy Alves).

Entretanto, conforme disse Terezinha Dias (que começou a cantar profissionalmente em 1947 e voltou a cantar em 1995, depois de “quarenta anos fora do rádio”, como disse), as posturas musicais dos jovens vinham trazendo certo desconforto a eles:

Com o Pedrinho Franco já nos apresentamos várias vezes. Frank Solari [guitarrista do rock com ocasional incursão pelo choro], muito amigo meu. Mas ele toca o chorinho mesmo. Ele toca o tradicional, porque agora o chorinho ta partindo pra outra. Não sei se tu já ouviu. Eles começam a tocar chorinho e depois eles partem pra uma coisa que não tem nada a ver com o chorinho. Por exemplo, o Yamandú começa a tocar ‘Carinhoso’, ai vira numa coisa completamente diferente e o Pedrinho tava querendo ir nessa com o Max [Maxwel dos Santos]. Ai eu disse: ‘Olha, vocês vão se dar mal. Vocês têm que tocar o choro tradicional’ (T.D.).

Sua opinião denotou o apego à estrutura “clássica” do choro: de melodias fixas e sem improvisação, como disse: “Se tu começa a tocar uma música tu vens com ela até o fim”.

Então para eles: Darcy Alves, Cebolinha, Plauto Cruz e Terezinha Dias, músicos de uma mesma geração, alguns jovens chorões “inventam”, como disse um deles, no que denominou a “Escola Moderna do Choro”: “Tecnicamente falando eles [os músicos jovens] têm gosto. Gosto pra pegar repertório”. Porém, quando o assunto é improvisação: “Pode improvisar no choro, um desenho um pouco diferente do que tá escrito, mas sempre dentro do tema”<sup>7</sup>. O que configuraria muito mais variações do que improvisações no caso.

Ou ainda o quê dois deles explicitaram em diálogo sobre a prática recente de improvisação no choro entre os jovens:

A. Tem muita coisa boa, agora, mas tem muita coisa ruim. Solos que a gente não consegue nem entender. É muita mecânica.

<sup>6</sup> Faleceu recentemente Barbosa, acordeonista e um dos fundadores do Clube do Choro de Porto Alegre. Seu neto, o bandolinista Elias Barbosa mantém-se atuante.

<sup>7</sup> É significativo dizer que Luiz Machado, o principal formador desta nova geração de chorões, ensina de forma bastante atrelada aos arranjos, melodias e harmonizações fixadas em gravações emblemáticas do gênero, entretanto a prática musical de seus ex-alunos demonstra outras experiências não aprendidas com o mestre, o que é inclusive confirmado por ele.

- B. É o que ta acontecendo com a maioria da mocidade de hoje é a preocupação da técnica.
- A. Pode trocar alguma coisinha ou outra, botar uma notinha diferente. Fazer uma coisinha no solo, mas que fique dentro, como uma variação. Um grupo ai começou a tocar o Carinhoso. Eles não disseram que música. Começaram a tocar. Mas era uma coisa que ninguém sabia o quê era.
- B. De Carinhoso não tinha nada.
- A. Não tinha. Nós só fomos identificar o Carinhoso no final. Eles começaram a fazer um monte de mecânica e tudo: parabin, parabin, parabin [...] e o pandeiro fez umas coisas ali, mas a gente não sabia que choro que eles estavam tocando.

Esta perspectiva faz pensar sobre trocas locais (no caso, dentro do país) e aspectos oriundos dos processos de globalização, atualmente, de maneira a perceber as manifestações culturais não isoladas e sim conectadas com outros saberes e formas de expressões em circulação no mundo. Nesse sentido, a geração de chorões posterior aos anos oitenta, teve uma formação musical ampliada e em contato com diferentes tradições e novidades musicais: jazz, flamenco, erudito, bossa nova, etc. Então novos arranjos, harmonizações, improvisações e instrumentações passaram a fazer parte do cabedal destes músicos e percebidos, pelos músicos de gerações anteriores, muitas vezes, como desvirtuamentos da tradição do choro. Conforme enfatizou Napolitano (2011, p. 3):

Outro problema é que nem todos os veículos técnicos ou espaços socioculturais têm o mesmo peso, para todas as épocas e para todas as sociedades. Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exige.

### *O choro no ciberespaço*

Através da etnografia musical realizada entre os jovens chorões da cidade, rodas de choro e oficinas nos anos de 2008 e 2009, em seus locais de circulação mais frequentes como o bairro Cidade Baixa e nos centros culturais da cidade, observamos que boa parte da construção e dinamização de suas carreiras, seja através de músicas autorais, agendas e trocas de repertório de interesse eram realizadas através de perfis nas plataformas sociais de internet. Isso ensejou uma abordagem de pesquisa também no plano virtual que se converteu no artigo coletivo: *O Choro no Ciberespaço: (n)etnografia ente jovens músicos porto-alegrenses* (BRAGA; BARTH, 2009). Através desta pesquisa percebemos que:

Os jovens músicos transitam constantemente entre as distintas realidades. O contato em programas de mensagem instantânea ou nas plataformas de interação é atualizado nas rodas. As dúvidas surgidas nas rodas (nomes de músicas, partituras que surgem) são atualizadas no ciberespaço. Composições e performances transitam livremente do *on-line* para o *off-line* em uma geração que, lugar comum, participa de transformações tecnológicas intensas e rápidas (p. 3). (...) Quase todos os frequentadores das rodas de choro e oficinas têm um endereço para comunicação instantânea e raros são os músicos com site ou blog próprios. De qualquer modo, raros são os jovens que não apresentam um endereço virtual, principal característica da interconexão cibernética (p. 4).

Assim tivemos os ambientes atuais geograficamente localizados, onde ocorriam as interações sincrônicas e presenciais e os ambientes virtuais em plataformas, do tipo: MySpace ([www.myspace.com](http://www.myspace.com)), Orkut ([www.orkut.com.br](http://www.orkut.com.br)), hoje francamente substituído

pelo Facebook ([www.facebook.com](http://www.facebook.com)), bem como programas de mensagens e visitas ao microblogger Twiter ([www.twitter.com](http://www.twitter.com)) e sites. Dois campos de pesquisa que se retroalimentam e que espelham a realidade destes jovens músicos hoje<sup>8</sup>. Assim as notas de campo, que na etnografia tradicional tem papel de destaque foram aliadas à etnografia de espaços virtuais.

Chamou-nos a atenção sobremaneira, o uso dessas plataformas de relacionamento/ interação social na construção de carreiras individuais e coletivas através de perfis cibernéticos. Ferramentas como os comunicadores instantâneos, fotologs, sites de upload/download, media players, blogs e fóruns reforçavam as comunidades virtuais e também foram largamente empregados. Como as plataformas oferecem simultaneamente esses recursos o acesso a eles foi facilitado, sem necessidade de buscar outros endereços na internet. Porém, tudo em um trânsito constante entre as distintas realidades: virtual e atual. Assim, as experiências musicais destes jovens foram (e são atualmente) sincrônicas e assincrônicas, localizadas e desterritorializadas conforme segue, na observação de outro jovem, o pesquisador Cássio Barth:

Depois de algum tempo inserido nas plataformas, percebo que os perfis virtuais pessoais do Orkut se fazem vitrines dos músicos, mas tendem a caracterizar-se por serem mais pessoais. Os perfis do Myspace são considerados profissionais. Geralmente as referências deixadas no Orkut levam ao Myspace, Youtube e sites pessoais de maneira unidirecional. Nas rodas ao vivo existe um tipo de postura dos músicos voltada pra camaradagem e uma grande intimidade entre eles que os perfis virtuais não demonstram. É na roda e nas oficinas que se constroem relações que posteriormente tomarão a forma de trabalhos e apresentações profissionais (Braga; Barth, 2009, p. 7).

Rafael Ferrari é um dos músicos jovens que mais utiliza o ciberespaço para divulgar seus projetos e atividades hoje. Durante a pesquisa, cada correio eletrônico que recebíamos dele continha também o endereço do blog pessoal, do myspace, do grupo musical da qual fazia parte e o verbete de dicionário *on-line* de que faz parte com a sua biografia. Sua postura fazia contraponto na época a outros músicos, que raramente usavam a internet, como o percussionista Guilherme Sanches, o Feijão, e estavam nela através de seus grupos e bandas. Outros, como Pedro e Max, adotaram, um caráter mais pessoal: a divulgação de seus trabalhos a partir das fotos divulgadas em seus álbuns virtuais, contendo notícias de jornais, fotos de *making-off* de produções das quais fizeram parte e das apresentações artísticas que consideravam representativas.

Quanto aos grupos e bandas, as estratégias de divulgação atuais se dão como perfis ou como comunidades. Assim, os usuários podem participar como “amigos” do perfil ou como “participantes” de uma comunidade. O que observamos claramente é que os perfis pessoais geralmente fazem referência aos grupos dos quais os jovens fazem parte e que, no entanto, os perfis de grupos não redirecionam em forma de ‘link’ para os perfis individuais (BRAGA; BARTH, 2009, p.10).

Entre os recursos mencionados, o myspace tem sido utilizado preferencialmente pelos jovens músicos como vitrine profissional para que possam ser ouvidos por outros

---

<sup>8</sup> Assim, o modo como os jovens músicos do choro manipulavam a internet e como interagiam no ciberespaço teve conseqüências reais em suas práticas e na própria prática de pesquisa empregada por nós.

músicos (ídolos, colegas de trabalho, músicos em geral). Voltado para construir uma rede interativa de fotos, blogs, vídeos e perfis de usuários que podem transferir arquivos de música para seus computadores pessoais os *sites* construídos por eles buscam seus pares em detrimento de um público leigo. Segundo Barth:

Em diversas conversas com os instrumentistas Rafael Ferrari, Rafael Silva, Ismael, Pedro Franco, entre outros, foi constatado que essa plataforma serve como um imenso caleidoscópio musical disponível para os usuários. A própria experiência de usar a plataforma mostra que o ato de adicionar ‘amigos’ implica, imediatamente na escuta dos trabalhos de outros artistas (BRAGA; BARTH: 2009, p. 13).

Outro aspecto importante observado por nós diz respeito ao contato mantido através destas plataformas virtuais com músicos egressos do Rio Grande do sul e mesmo de ídolos como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, entre outros, e o desejo de construir carreiras no Rio de Janeiro, principalmente.

O virtual, assim, se realiza a partir das possibilidades disponibilizadas pelas tecnologias. Se por um lado, o Rio de Janeiro e Brasília, continuam sendo centros para o choro, inclusive, por outro lado, é possível a desterritorialização a partir da atualização musical dos jovens músicos pela internet. (...) Pensar as estratégias virtuais dos jovens músicos do choro de Porto Alegre implica, entender as atualizações que orientam suas carreiras individuais e coletivas (BRAGA; BARTH, 2009 p. 15).

#### *Rodas de choro e oficinas*

Para além dos encontros virtuais, a mesma (n)etnografia musical realizada demonstrou também a importância dos encontros “atuais” para a “atualização” das suas carreiras individuais e coletivas mediadas pela internet. As intervenções etnográficas foram realizadas durante o primeiro ano (2008) e em parte do ano seguinte, principalmente junto às rodas de choro do Bar Parangolé nas terças-feiras e na Oficina de Choro do Santander Cultural. Afora estes ambientes desenvolvemos dentro do Colégio de Aplicação da UFRGS a atividade de extensão: Oficina de Choro do CAp, durante os anos de 2006-2008 e o projeto de pesquisa: Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre, na fase: Um projeto etnográfico de integração entre escola e universidade (PROPESQ UFRGS, 2007-2009). O projeto propôs, originalmente, a investigação de uma provável revitalização do gênero, pois surgiam novos espaços de prática (rodas de choro), ensino e aprendizagem (oficinas e aulas particulares), grupos e músicos atuantes na cidade. Entre outros espaços de formação de instrumentistas encontrava-se a Oficina de Choro do CAp, onde a partir de 2007 aliamos a prática pedagógica ao trabalho de campo nos moldes do projeto: Música, Memória e Sociabilidade na Maré, Rio de Janeiro, coordenado por Samuel Araújo (Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ). A partir daí, adotamos uma abordagem baseada na colaboração e participação, problematizando as representações dos participantes da oficina, bem como os processos sociais de ensino e aprendizagem de alunos bolsistas de graduação em música, músicos oficinairos, professores e oficinairos envolvidos, o que ocasionou a criação de um grupo de educadores-pesquisadores e/ ou pesquisadores-educadores que tratou de dedicar-se à pesquisa e ao planejamento de ações pedagógicas na oficina aliadas à ação de extensão e pesquisa universitária. Além das atividades da oficina o grupo desenvolveu paralelamente investigação acerca das práticas

musicais dos jovens chorões da cidade, conforme temáticas geradas pelas discussões no grupo (BRAGA; BARTH, 2008). Conforme trouxemos em outra publicação coletiva:

Os objetivos da Oficina, tal como expressos no oferecimento da ação, foram: a formação e aprimoramento de músicos amadores, de monitores alunos da escola e universitários a partir das experiências com o choro, problematizando, dentro do possível, as identidades socioculturais e individuais constituintes e performatizadas por eles. Tudo isso buscando uma articulação entre os ditos ‘saberes acadêmicos’ e os ‘saberes populares’ da tradição do choro, ou seja, de gênero musical plenamente em diálogo com a modernidade de outras formas musicais emparentadas, onde diferentes possibilidades de representações e pertencimentos individuais e sociais são e foram possíveis e não excludentes (BRAGA, et alli, 2008, p. 1).

Através de falas significativas sobre suas experiências musicais formadoras, três dos cinco jovens oficinairos apontaram contatos prévios com o choro em Porto Alegre. A única exceção foi Ana Francisca, sem qualquer experiência musical prévia com o gênero, conforme disse. Rafael Ferrari, Cássio Barth e Mateus Kuschik tiveram os primeiros contatos através das oficinas promovidas por Luiz Machado e, Rafael Silva, veio de Curitiba e lá construiu sua experiência com o choro mais fortemente<sup>9</sup>.

Da prática para a teoria, dentro da oficina, colhemos alguns depoimentos que espelham como estes jovens músicos vêm a tradição do choro hoje. Avaliando os pontos fracos da Oficina em 2008, Rafael Silva, assim se referiu (BRAGA et alli, 2008, p. 557):

(...) a meu ver ficou no mesmo. Os mesmos choros que se tocava no ano passado. Dava pra se ter ampliado isso. Quem participou nos anos anteriores de certa forma continua achando que choro é Noites Cariocas, Pedacinhos do Céu. Quando ele é isso também, mas é muito mais. (...) Mas tem Anacleto, K-Ximbinho. Tantos compositores da pesada que a oficina não deu conta de contemplar. É claro que tem as limitações técnicas da galera, mas tudo é possível. (...) Era difícil experimentarmos coisas. É complicado comparar, mas se tu vai numa das oficinas do pessoal da Acari [gravadora] ou do Galo Preto [grupo] ou outras oficinas de choro, geralmente se coloca coisas bem diferentes se experimenta mais formatos mesmo que se tenha uma concepção de choro bem tradicional (Rafael Silva)

Segundo outro oficinairo este não foi o cotidiano das oficinas, pois segundo ele: “[...] até um violino poderia ter ficado, mas o menino, o Bruno, ficou assustado com a improvisação” (Cássio). Tentando melhor caracterizar o que seria o choro tradicional, que de fato não se aplicaria à oficina, Rafael Silva assim se pronunciou ((BRAGA et alli, 2008, p. 557):

Bom tradicional se fica numa idéia de choro que remonta a meados do século solista, pandeiro e ponto. Tradicional quanto à composição (quadratura de passado. Tradicional quanto à formação: regional com cavaco, violão de 6, de 7, instrumento 16 compassos, harmonia mais diatônica, 3 partes, etc. E quanto à questão da especialização (grande diferenciação entre músicos e leigos): performance assistida (geralmente em palco italiano). Essas coisas.

---

<sup>9</sup> Eu mesmo, coordenador das duas atividades, fui aluno de Ayrton do Bandolim e Mário Barros.

Ainda sobre as rodas, apresentações de palco e aulas particulares de choro, Rafael Ferrari disse que:

A prática, a roda é apenas um ambiente, estávamos em outro ambiente, de ensino. Por isso insisti para sistematizarmos um pouco melhor. Tipo, ensinar mesmo: violão é assim, cavaquinho é assado. Este é o repertório. Sistematizar (Ibidem, p. 558). (...) O choro não é livre. Tem forma, melodia, harmonia, ritmo definidos. Não existe choro livre. O rock também não é livre. O samba também não. O jazz também não. O flamenco também não. Todos têm suas características. Justo isso que os diferencia enquanto gêneros e isso é que eu digo que deve ser ensinado, de forma sistematizada para facilitar o entendimento e desenvolvimento do aluno (BRAGA et alli, 2008, p. 559).

Ou seja, para três deles é clara a distinção entre ambientes formais e informais de transmissão e prática musical: performances assistidas e informais nas rodas de choro. Assim como é notória uma visão até certo ponto “tradicionalista” de choro, apesar das práticas musicais dos mesmos apontarem também para os experimentalismos e fusões já apresentadas (improvisação, influências do jazz, flamenco, etc). Como eu disse ao final de outro relatório de pesquisa sobre as experiências de pesquisa e extensão universitárias na oficina:

Quisemos aqui, em última instância, ponderar sobre o lugar comum de que na música popular, e no choro em especial, o fazer musical nunca está apartado da aprendizagem e que se aprende nas chamadas ‘rodas’, o que é em parte verdadeiro. No entanto, hoje, ou mesmo já no passado, a figura de professores tem sido evocada por músicos do choro. Na oficina de Choro nos sentimos à vontade para ensinar (e aprender), problematizar essas representações dos diferentes ‘oficineiros’ envolvidos e refletir sobre a prática etnográfica proposta (BRAGA et alli, 2008, p. 561).

Ou seja, desejei, aqui, que os depoimentos apresentados espelhassem o estado da tradição do choro na modernidade, onde os jovens colocam-se em pleno diálogo com o passado e a contemporaneidade do gênero.

### **Choro: gênero musical “antes nômade do que efêmero”**

A título de fechamento, trago algumas reflexões sobre as descrições e narrativas etnográficas apresentadas.

A influência das mídias na criação, difusão e recepção da música popular entre os jovens é clara e notória. Entretanto não é privilégio somente destes, pois se hoje o registro fonográfico e ainda mais recentemente a disponibilização de arquivos musicais *online*, tornou-se fundamental para criarem, difundirem e aprenderem novos repertórios, bem como promoverem suas carreiras individuais e coletivas no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi mídia dominante para o gênero. No entanto para os velhos chorões, os repertórios e práticas possíveis delimitam-se, predominantemente, nas experiências estéticas do passado mediatizadas pelo rádio, prioritariamente, enquanto para os mais jovens as novas tecnologias, inclusive as de informação assumem papel determinante.

Marina Frydberg (2007) refere-se a uma “identidade de chorão” partilhada pelos frequentadores do Clube do Choro de Porto Alegre e assim qualifica o ritual que acontece

todas as quintas-feiras: “A organização e a distribuição dos tipos de música em dois momentos no Clube do Choro, primeiro choro e depois sambas e serestas, (...) são respeitadas em todos os encontros. (...) Todos os frequentadores sabem que cantar só é permitido depois que o próprio regional do Clube abre este momento.” (2007, p.10)

Uma vez que o Clube é frequentado prioritariamente por pessoas mais velhas esta identidade de chorão torna-se particular em comparação à experiência dos jovens. Porém é fato que estes não negam o passado musical, muito antes pelo contrário. Figuras como Plauto Cruz e o professor Darcy são reverenciadas como memória do choro da cidade pelos mais jovens assim como frequentam as rodas de choro dos jovens em perfeita harmonia (do Bar Parangolé, por exemplo), o que demonstra que o choro trata-se de uma tradição moderna independente das identidades particulares de velhos e jovens chorões como tentei demonstrar aqui.

Segundo Paul Connerton (1989), memória social trata-se das lembranças do passado que determinado grupo social considera digno de recordar expressos em narrativas interpretadas em conjunto, bem como o impacto das lembranças na construção do presente. Para ele, as imagens do passado e o conhecimento dele são transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos) rituais.

Assim explica-se “os sentidos do passado” (na acepção de HOBBSAWM, 1998), para jovens e velhos chorões, através destas memórias particulares que o gênero musical suscita, em uma espécie de latência:

**Antes nômade do que efêmero** [grifo meu], o tango, assim como outros fenômenos da cultura popular [a exemplo do choro], embora não se fixe, deixa traços na memória, uma memória desejanse que clama pelo ritual do retorno (SANTAELLA, 2002, p. 11).

Parece-me que, embasados em memórias de um patrimônio musical boêmio e seresteiro da/ na cidade que remetem a ícones locais como Lupicínio Rodrigues e Otávio Dutra e gêneros como o samba, choro, seresta, tango, fado, etc, os velhos chorões diferenciam-se das experiências de jovens chorões. Por sua vez, através das gravações e *downloads*, disponibilizações e trocas de materiais musicais na internet, no contato com outros “veículos técnicos ou espaços socioculturais”, conforme enfatiza Napolitano (2011, p. 3): os jovens visitam o passado e o presente simultaneamente. Parafraseando o que Heloísa Valente disse sobre o tango, diria que o choro:

(...) **é um gênero nômade** [grifo meu], um texto com uma forte capacidade de movência (neologismo criado por Zumthor que diz respeito à capacidade de memória, **que pressupõe mecanismos de permanência e esquecimento, aceitação e exclusão nos contextos de cada cultura em particular** [grifo meu]) (VALENTE, 2003, p. 16).

Tradição e inovação não são excludentes, tanto no presente quanto no passado. Ari Oro (1997: 39), quando se refere à modernidade religiosa, a define como: “o estado e a situação da religião na modernidade”. Portanto, não somente polarizada entre oposições de tradição e modernidade. Tal como o choro que deve ser entendido como uma tradição moderna antes de tudo.

## Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: *University of Minnesota Press*, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRAGA, Reginaldo Gil; BARTH, Cássio Dalbem. “O choro no ciberespaço: (n)etnografia entre jovens músicos porto-alegrenses.” In: *Encontro de Música e Mídia*, 5, 2009, São Paulo. ANAIS ... São Paulo, 2009, p. 1-17.
- \_\_\_\_\_. “Pesquisadores Educadores ou Educadores Pesquisadores? Uma experiência de pesquisa e ação pedagógica participativa na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS”. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, XVIII, 2008, Salvador. ANAIS ... São Paulo, 2008, p. 1-15.
- BRAGA, Reginaldo Gil; BARTH, Cássio Dalbem; KUSCHICK, Mateus Berger; SCHNEIDER, Ana Francisca; SILVA, Rafael Rodrigues; FERRARI, Rafael. “‘Do prazer de tocar juntos’ à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina do Choro”. In: *ENABET (Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia)*, IV, 2008, Maceió. ANAIS ... Maceió, 2008, p. 553-561.
- BRANCO, Carlos; VEDANA, Hardy. *A Música de Porto Alegre. O Choro. Porto Alegre*, Coordenação de Música/Secretaria Municipal da Cultura, 2000 (fascículo do CD homônimo).
- CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FRYDBERG, Marina Bay. “‘Bem aventurados os que choram’: um estudo antropológico do Clube do Choro de Porto Alegre”. *Os Urbanitas – Revista de Antropologia Urbana*, v. 4, n. 6 (2007), p 12.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MANN, Henrique. “A Primeira Metade do Século XX”. In: *CEEE/ Som do Sul*, fascículo n. 1. Porto Alegre: Ed. Alcance, 2002a.
- \_\_\_\_\_. “Plauto Cruz/ Fogaça”. In: *CEEE/ Som do Sul*, fascículo n. 19. Porto Alegre: Ed. Alcance, 2002b.
- NAPOLITANO, Marcos. “O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas”. Centro de Estudos em Música e Mídia (MUSIMID), 2011. Disponível em: [www.musimid.mus.br](http://www.musimid.mus.br) Acesso em: 20/06/2011.

ORO, Ari. “Modernas formas de crer”. *Revista Eclesiástica Brasileira*, n. 225 (março, 1997), p. 39-56.

SANTAELLA, Lúcia. “O gosto saboroso da música (prefácio)”. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Ed.), *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003, p. 9-12.

SHELEMAY, Kay Kaufman. “Music, Memory and History”. *Ethnomusicology Forum*, vol. 15, n. 1 (junho, 2006), p. 17-37.

TEIXEIRA, Paulo César. *Darcy Alves: vida nas cordas do violão*. Porto Alegre: Libreto-Fumproarte, 2010.

VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na História da Música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura-FUMPROARTE, 2000.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

### **Entrevistas**

Darcy Alves e Cebolinha (Luis Bastos) em 8 de janeiro de 2008.

Plauto Cruz em 24 de janeiro de 2008.

Terezinha Dias em 10 de março de 2008.

Pedro Franco, Luizinho Barcelos, Rafael Malmith, Rafael Ferrari, Rafael Silva, Maxwell dos Santos, Elias Barbosa, entre outros (2008-2009).

## Resenha de Livro

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *As Taieiras*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008. 206p.

Glaura Lucas

O livro *As Taieiras* é resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida por Hugo Leonardo Ribeiro no Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, sob a orientação do Professor Manuel Veiga, tendo sido defendida em 2003, sob o título “Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: uma tradição revista”. Essa pesquisa se soma às etnografias de tradições culturais brasileiras que vêm sendo realizadas nos programas de pós-graduação no país, nas últimas décadas, sob a perspectiva etnomusicológica, propiciando a difusão de conhecimentos sobre práticas culturais-musicais de grande relevância social regional. Além de levar o leitor a uma aproximação das formas de ser e dos sentidos construídos pelos grupos de Taieiras atuantes em Sergipe, o livro tem o mérito de contribuir com uma discussão mais ampla sobre processos correntes em outras tradições culturais do país: os conflitos gerados internamente a cada grupo e entre grupos, relativamente a manter a tradição ou efetuar mudanças, considerando-se as motivações sociais e pessoais que levam a resistir às transformações, por um lado, ou favorecê-las, por outro, e suas consequências.

O autor apresenta as Taieiras como um grupo integrante do folclore brasileiro, constituído “em quase sua totalidade de mulheres [ - as taieiras - ] que dançam e cantam predominantemente em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário” (p.20), e as inclui, seguindo Guilherme Pereira de Melo, na categoria dos “reinados”, junto aos Congados e aos Maracatus, por contarem com a presença de rei e rainha. Essa vinculação e a identificação ou não de uma perspectiva identitária afrodescendente, no entanto, não integraram o escopo de investigação do autor, por perceber outra conjuntura na atualidade, “proporcionando novas razões de existência” (p.151) aos grupos.

Ribeiro elege como campo de estudo etnomusicológico os cinco grupos populares que se autodenominam Taieiras, que eram atuantes no Estado de Sergipe no ano de 2003: um na cidade de Laranjeiras, um em Japarutuba, um em São Cristóvão, e dois grupos na cidade de Lagarto. Em geral, a música se compõe de cantos entoados pelas taieiras, acompanhados de instrumentos idiofones como ganzás e querequexês tocados por elas mesmas, além de um ou mais tambores (caixa, tarol, surdo ou zabumba, esta acompanhada por triângulo) tocados por outros integrantes.

O foco da investigação sobre os processos de mudança nos fazeres musicais da tradição das Taieiras parte da constatação da diversidade de formas de auto-reconhecimento dos grupos, traduzidas pela interpretação nativa das categorias ‘folclórico’ e ‘parafolclórico’, decorrentes do surgimento de novos contextos de atuação para os grupos. Buscou-se, então, o entendimento dos fatores sociais que vêm pressionando os grupos e seus líderes no sentido das transformações, ou reforçando a significância da fidelidade a princípios e formas tradicionais de existência. Embora sua pesquisa tenha sido realizada há cerca de dez anos atrás, essa discussão se mantém atual e urgente, uma vez que processos semelhantes se verificam em várias regiões do país. Interesses econômicos vêm levando prefeituras municipais e entidades culturais a usarem grupos protagonistas de tradições culturais em projetos voltados ao turismo cultural, como os festivais folclóricos, através das mais variadas formas de barganha. Em geral, representantes dessas instituições tendem a somente compreender – seja em função de um processo de naturalização, ou oportunisticamente – como única finalidade de músicas e de danças, a sua apresentação para um público externo. Assim, acabam por normalmente provocar deturpações profundas tanto nas formas de ser dos grupos tradicionais, quanto na forma de compreensão pública desses grupos. Especificamente no caso das Taieiras,

Hugo Ribeiro assim comenta sobre esses encontros folclóricos: “Tais eventos, movidos por interesses econômicos e políticos, tendem a tratar os participantes como meros objetos, passíveis de manipulações diversas, camufladas pelo desejo de manutenção da tradição folclórica”(p. 47). O autor reconhece, no caso de Sergipe, a importância dos líderes nas tomadas de decisão sobre o que pode ou deve mudar ou permanecer e, conseqüentemente, no destino conceitual dos grupos.

O livro está organizado em cinco capítulos antecidos por uma apresentação, e seguidos pela bibliografia e dois anexos. Um prefácio assinado pelo orientador de Ribeiro, o Professor Manuel Veiga, abre *As Taieiras*. Nele, Veiga ressalta sua admiração pelas qualidades pessoais e profissionais de Hugo Ribeiro, reconhecendo sua contribuição ao estudo da música como cultura. E é justamente sobre essa definição da Etnomusicologia, tal como proposta por Alan Merriam, que Veiga desenvolve uma reflexão, deixando claro, entretanto, que o conceito de cultura a que se refere não se assemelha às noções ultrapassadas de cultura erudita e folclórica, e muito menos se alia à perspectiva mercadológica de uma “política cultural”, “onde as artes são tratadas como cebolas e batatas” (p.8). Na relação música-cultura, Veiga vislumbra um último estágio concebível – o da cultura como música, em que “não há aspecto da cultura que não tenha seu correspondente musical”, referindo-se, como exemplo, ao que acontece entre os Uaianá, na Guiana Brasileira.

No Capítulo 1, denominado Introdução, Ribeiro apóia-se em autores clássicos da literatura etnomusicológica, como Alan Merriam, John Blacking e Bruno Nettl, para refletir sobre mudança cultural e musical em grupos sociais, de forma geral. Relaciona, então, suas questões de pesquisa, a saber: a) Existem características comuns aos grupos de Taieiras? b) Existem características comuns às músicas executadas pelos grupos de Taieiras? c) Quais os fatores externos ou internos que contribuem para a manutenção, criação ou recriação desses grupos de Taieiras? d) Quais os fatores externos ou internos que contribuem para a manutenção, criação ou recriação de características atribuídas aos grupos de Taieiras?

Após apresentar as Taieiras atuais a partir da maneira como os grupos reconhecem a si próprios e aos outros enquanto grupo folclórico ou para-folclórico, o autor parte para um extenso levantamento bibliográfico, oferecendo uma valiosa contribuição sobre a história dos estudos acerca das Taieiras. Coroando essa contextualização, Ribeiro reproduz o conteúdo de documentos inéditos, fontes primárias datilografadas ou manuscritas do início do século XX, no Anexo 1 (p. 167 a 173), sob o nome de ‘Pequena antologia de textos referentes às Taieiras de Sergipe’.

Aprofundando a discussão sobre os conceitos de folclore e parafolclore, o Capítulo 2 – Taieiras em Sergipe – destina-se à descrição dos grupos atuantes, relacionando as suas características conceituais e suas especificidades nas formas de existir e de atuar.

No Capítulo 3, Ribeiro analisa o comportamento dos grupos folclóricos e parafolclóricos, tanto nas festas religiosas quanto nos eventos turísticos promovidos pelo poder público. Para isso, parte das noções de sagrado e profano, as quais, se apoiando em Roger Caillois, são abordadas considerando-se uma forte oposição entre elas. Essa noção polarizada do sagrado e do profano orientou, a meu ver, uma interpretação radicalizada dos traços culturais e dos discursos nativos, entendidos pelo autor como ambíguos em relação a serem ou não religiosos, ofuscando talvez a percepção de formas mais fluidas e dinâmicas de se abordar a questão, considerando-se a inseparabilidade dessas instâncias no universo da religiosidade popular, principalmente quando a tradição é herdeira de ou vinculada a referenciais culturais afrodescendentes. O mérito maior do capítulo recai sobre a análise das mudanças que vários grupos vêm promovendo em suas características e sua razão de ser, à medida que as apresentações motivadas pelo turismo cultural, acompanhadas por ganhos materiais, vão superando os festejos tradicionais no que diz respeito ao interesse dos integrantes, levando a uma transformação da função dos grupos.

As características estruturais da música produzida nos eventos de que participam

as Taieiras são descritas e analisadas no Capítulo 4 – Música, privilegiando-se os produtos musicais e seus modelos básicos de cantos e ritmos.

Com o Capítulo 5 – Conclusões e Reflexões – Ribeiro encerra o texto de sua pesquisa. Na primeira parte, o autor aborda os grupos relativamente à música que realiza e as mudanças identificadas, considerando tanto o repertório em geral – como a perda de cantos de alguns grupos e a possibilidade de inclusão de criações de outros –, quanto as variações internas a certos cantos em performance. O autor observa que a distinção dos grupos entre folclóricos e parafolclóricos criou “uma nova hierarquia à base de um premiado reconhecimento da tradição e da antiguidade.” (p. 152) Apresenta ainda uma crítica acerca dos efeitos danosos sobre o patrimônio cultural imaterial quando este “passa a ser “vendido” como matéria prima para a obtenção de dividendos”, destacando assim a grande pressão de fatores externos, “sobre os quais [os grupos] não têm nenhum controle”. (p. 153) Nesse sentido, vislumbra um engessamento das Taieiras com esse deslocamento contextual e funcional, a partir da própria ausência de comando dos grupos sobre suas performances, que passam a não ter mais a responsabilidade de produzir os festejos. Com isso, outros fatores também ficam comprometidos, como os sentidos de união, pertencimento e significância que o processo de organização coletiva ajuda a fortalecer. Ribeiro conclui reconhecendo que não há tradição cultural estática, mas que a decisão consciente de mudança ou continuidade cabe a cada grupo. Seu argumento é em prol da preservação das pessoas que vivem as tradições, e de suas condições sociais, e menos em se fixarem e guardarem os traços – músicas, danças, roupas, etc. – que produzem, pensados como meros objetos.

Finalmente, um conjunto de fotografias; a transcrição de todo o repertório musical dos grupos (Anexo 2); quadros demonstrativos; a reprodução de textos de cantos; a notação de exemplos de trechos musicais para fins analíticos, tudo isso ilustra o texto do livro, auxiliando o leitor na compreensão dos vários aspectos abordados, contribuindo, assim, para a sua aproximação aos contextos das Taieiras.

### *Lista de autores*

**Rosângela Pereira de Tugny** é professora associada do Instituto de Artes e Humanidades da Universidade do Sul da Bahia, pesquisadora do CNPq e integrante do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Coursou graduação em piano da UFMG e doutorado em Música e Musicologia na Université de Tours (França). Trabalha desde 2003 com a tradução de cantos junto com especialistas *tikmu'un*, com os quais publicou livros, dvds e filmes de parte de seus complexos musicais e ritualísticos. Coordena um grupo de pesquisa de documentação sonora de cantos ameríndios no Museu do Índio -Funai. Publicou por esta instituição o livro *Escuta e poder na estética tikmu'un maxakali*.

**Steven Feld** é Distinguished Professor Emeritus de Antropologia, na University of New Mexico. Sua pesquisa na floresta tropical de Papua New Guinea está apresentada em *Sound and Sentiment* (3ª edição, 2012, Duke University Press); em *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (Smithsonian Folkways, 3 CDs e livro, 2001); em *Voices of the Rainforest* (Rykodisc/Smithsonian Folkways CD, 1991/2011); e em *Rainforest Soundwalks* (Earthear/VoxLox, 2001/2011). Sua pesquisa com sinos por seis países da Europa está apresentada em *The Time of Bells, 1-5* (Vox Lox, 2004-2010), *Skyros Carnival* (VoxLox, 2010), *Santi, Animali e Suoni* (Nota, 2004) e *Il Suoni del'albero* (Nota, 2012). Sua pesquisa em Gana está apresentada em 4 DVDs e 10 CDs (VoxLox, 2005-2012) e no livro complementar *Jazz Cosmopolitanism in Accra* (Duke University Press, 2012).

**Carlos Palombini** é professor de Musicologia na UFMG e professor colaborador do programa de pós-graduação em Música da UNIRIO. Obteve o título de Ph.D. do departamento de Música da Universidade de Durham, Reino Unido, com tese sobre a tipo-morfologia do objeto sonoro de Pierre Schaeffer, em 1993. Sua pesquisa atual aborda a relação entre política e sonoridade no Funk Carioca. Publicações recentes: “A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade” (com Guillermo Caceres e Lucas Ferrari), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 58, 157–207, 2014, [goo.gl/osGQhp](http://goo.gl/osGQhp); “Funk Carioca and Música Soul”, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, IX, 317–325, 2014, [goo.gl/DAjP6D](http://goo.gl/DAjP6D). Website: [www.proibidao.org](http://www.proibidao.org). Textos completos: [ufmg.academia.edu/CarlosPalombini](http://ufmg.academia.edu/CarlosPalombini).

**Gabril Dan Hoskin** é doutor em etnomusicologia pela Queen’s University, Belfast, Irlanda do Norte (2013), com pesquisa de campo em Madrid, Espanha, orientado pela Dr.<sup>a</sup> Suzel Ana Reily; tem mestrado em antropología social (2007) e licenciatura em antropologia (2004), pela University of East London, Reino Unido. Atualmente é professor assistente no departamento de antropologia da Queen’s University Belfast, e músico especializado em música brasileira. Sua produção tem se concentrado na área de música brasileira popular e transnacionalismo na capital da Espanha, Madrid, com ênfase em etnografia, atuando principalmente nos seguintes temas: nacionalismo, identidade regional e raça no Brasil, performance, música popular, processos do fazer musical no espaço urbano e culturas comunitárias.

**Marcus Straubel Wolff** tem graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992), graduação em Música pela Universidade do Rio de Janeiro (1989), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1993) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Realizou pesquisa de campo na Índia sob orientação da Dr.<sup>a</sup> B. Sengupta na Rabindra Bharati University, Calcutá, entre 2002 e 2003, e defendeu tese em março de 2004 na PUC/SP, com orientação do semioticista Dr. José Luiz Martinez. Foi pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e em Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: história da arte e da cultura, (etno)musicologia e questões identitárias, ideologias nacionalistas, sistemas semióticos sonoros, comunicação. Atualmente leciona nas faculdades de Música e Comunicação da Universidade Candido Mendes, campus Nova Friburgo, onde coordena o Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória e Identidade (NEIMI) e desenvolve pesquisas sobre a relação entre as manifestações artísticas/musicais e as identidades dos imigrantes da região serrana do estado do RJ.

**Nina Graeff**, nascida em Porto Alegre, é pianista, cantora e etnomusicóloga. Além de bacharel em Comunicação Social (PUCRS 2005) e em Música (UFRGS 2009), obteve o Diploma de Estudos Musicais do Conservatório de Estrasburgo (França, 2009) e o título de Mestra em Transcultural Music Studies pelo Instituto de Musicologia Weimar-Jena (Alemanha, 2011). Na mesma instituição, trabalhou até 2012 como assistente de pesquisa no projeto “Global Music Database“. Desde 2013 é bolsista de doutorado do grupo de pesquisa “InterArt” da Universidade Livre de Berlim.

**Suzel Ana Reily** completou o doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo em 1990 e desde então trabalha com ensino e pesquisa na Queen’s University, Belfast. Seu livro, *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil*, foi publicado por University of Chicago Press, em 2002. Organizou três volumes: *Brazilian Musics, Brazilian Identities* (edição especial do *British Journal of Ethnomusicology*, 2001); *The Musical Human: Rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the 21st Century* (Ashgate, 2006); e com Katherine Brucher, *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making* (Ashgate 2013).

**Ray Casserly** é diretor-residente do Conselho para Intercâmbio Educacional Internacional em Belfast e Londres (Council on International Educational Exchange in Belfast and London). Sua pesquisa continua a focalizar estilo musical, performance, paradas, identidade, e memória coletiva através da divisão entre as comunidades de Protestantes e Católicos Romanos na Irlanda do Norte. Ray Casserly também é representante do comitê nacional da Irlanda, junto ao International Council for Traditional Musics, ICTM .

**Érica Giesbrecht** possui graduação em Ciências Sociais (1999), mestrado em Antropologia Social (2002) e doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2011), com estágio no exterior em Etnomusicologia na Queen’s University, Belfast (2009). Atualmente realiza Pós-Doutorado em Antropologia Visual na

Universidade de São Paulo. Desde 2010 é professora participante da Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, lecionando Etnomusicologia. A experiência docente se complementa com cursos ministrados na Graduação em Música e em Artes da Unicamp e com tutoria virtual no curso de Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (2012). Lidera desde 2010 grupo de pesquisa em Etnomusicologia reconhecido pelo CNPQ e tem experiência, publicações e projetos na área de Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologia do som, repertórios afro-brasileiros, culturas expressivas, corpo, memória e performance.

**Zhao Yuxing** completou seu doutorado em 2013 no Centro de Estudos para Minorias Étnicas do Noroeste da China, da Universidade Lanzhou. Durante o doutorado, cumpriu um ano de estudos com a Dr<sup>a</sup>. Suzel Ana Reily em Queen's University, Belfast. É atualmente professora na Lanzhou University, onde leciona Conspecto de História Moderna Chinesa, na Escola de Marxismo da Universidade Lanzhou. Ela toca o instrumento qin desde 2004, e seus interesses de pesquisa estão centrados desde 2007 em grupos étnicos chineses, particularmente no Tibete. Publicou diversos artigos, alguns em coautoria com seu supervisor, Prof. Xilong Wang. Aqueles de especial interesse para a etnomusicologia incluem: "Cultural functions of Baima Tibetan's Traditional Costume" e "The Transition and Vicissitude of Baima Tibetan Costume".

**Reginaldo Gil Braga** possui graduação em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1997) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). É professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul desde 2003, concursado para o Departamento de Música em 2006 e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS desde 2009. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia/Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música, catolicismo popular e religiões afro-brasileiras (Batuque do RS, principalmente); memória e patrimônio musical; música popular, processos tradicionais de ensino e aprendizagem musical.

**Glaura Lucas** tem Bacharelado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981), Licenciatura em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1999, bolsa FAPESP) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005, bolsa CAPES), com estágio na Open University, Reino Unido (bolsa CAPES). Foi bolsista de Pós-Doutorado Júnior pelo CNPq na Escola de Música da UFMG (2006). É membro do Projeto "Experience and meaning in music performance", da Open University, Reino Unido, onde esteve de dezembro de 2007 a fevereiro de 2008 através do programa British Academy Visiting Fellowship. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Teoria Geral da Música, na Escola de Música da UFMG. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música ritual, congado, candombe, irmandades do rosário, música afro-brasileira, experiência e significado musical.

### *Lista de autores*

**Rosângela Pereira de Tugny** é professora associada do Instituto de Artes e Humanidades da Universidade do Sul da Bahia, pesquisadora do CNPq e integrante do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Coursou graduação em piano da UFMG e doutorado em Música e Musicologia na Université de Tours (França). Trabalha desde 2003 com a tradução de cantos junto com especialistas *tikmu'un*, com os quais publicou livros, dvds e filmes de parte de seus complexos musicais e ritualísticos. Coordena um grupo de pesquisa de documentação sonora de cantos ameríndios no Museu do Índio -Funai. Publicou por esta instituição o livro *Escuta e poder na estética tikmu'un maxakali*.

**Steven Feld** é Distinguished Professor Emeritus de Antropologia, na University of New Mexico. Sua pesquisa na floresta tropical de Papua New Guinea está apresentada em *Sound and Sentiment* (3ª edição, 2012, Duke University Press); em *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (Smithsonian Folkways, 3 CDs e livro, 2001); em *Voices of the Rainforest* (Rykodisc/Smithsonian Folkways CD, 1991/2011); e em *Rainforest Soundwalks* (Earthear/VoxLox, 2001/2011). Sua pesquisa com sinos por seis países da Europa está apresentada em *The Time of Bells, 1-5* (Vox Lox, 2004-2010), *Skyros Carnival* (VoxLox, 2010), *Santi, Animali e Suoni* (Nota, 2004) e *Il Suoni del'albero* (Nota, 2012). Sua pesquisa em Gana está apresentada em 4 DVDs e 10 CDs (VoxLox, 2005-2012) e no livro complementar *Jazz Cosmopolitanism in Accra* (Duke University Press, 2012).

**Carlos Palombini** é professor de Musicologia na UFMG e professor colaborador do programa de pós-graduação em Música da UNIRIO. Obteve o título de Ph.D. do departamento de Música da Universidade de Durham, Reino Unido, com tese sobre a tipo-morfologia do objeto sonoro de Pierre Schaeffer, em 1993. Sua pesquisa atual aborda a relação entre política e sonoridade no Funk Carioca. Publicações recentes: “A Era Lula/Tamborão: política e sonoridade” (com Guillermo Caceres e Lucas Ferrari), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 58, 157–207, 2014, [goo.gl/osGQhp](http://goo.gl/osGQhp); “Funk Carioca and Música Soul”, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, IX, 317–325, 2014, [goo.gl/DAjP6D](http://goo.gl/DAjP6D). Website: [www.proibidao.org](http://www.proibidao.org). Textos completos: [ufmg.academia.edu/CarlosPalombini](http://ufmg.academia.edu/CarlosPalombini).

**Gabril Dan Hoskin** é doutor em etnomusicologia pela Queen’s University, Belfast, Irlanda do Norte (2013), com pesquisa de campo em Madrid, Espanha, orientado pela Dr.<sup>a</sup> Suzel Ana Reily; tem mestrado em antropología social (2007) e licenciatura em antropologia (2004), pela University of East London, Reino Unido. Atualmente é professor assistente no departamento de antropologia da Queen’s University Belfast, e músico especializado em música brasileira. Sua produção tem se concentrado na área de música brasileira popular e transnacionalismo na capital da Espanha, Madrid, com ênfase em etnografia, atuando principalmente nos seguintes temas: nacionalismo, identidade regional e raça no Brasil, performance, música popular, processos do fazer musical no espaço urbano e culturas comunitárias.

**Marcus Straubel Wolff** tem graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992), graduação em Música pela Universidade do Rio de Janeiro (1989), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1993) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Realizou pesquisa de campo na Índia sob orientação da Dr.<sup>a</sup> B. Sengupta na Rabindra Bharati University, Calcutá, entre 2002 e 2003, e defendeu tese em março de 2004 na PUC/SP, com orientação do semioticista Dr. José Luiz Martinez. Foi pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e em Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: história da arte e da cultura, (etno)musicologia e questões identitárias, ideologias nacionalistas, sistemas semióticos sonoros, comunicação. Atualmente leciona nas faculdades de Música e Comunicação da Universidade Candido Mendes, campus Nova Friburgo, onde coordena o Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória e Identidade (NEIMI) e desenvolve pesquisas sobre a relação entre as manifestações artísticas/musicais e as identidades dos imigrantes da região serrana do estado do RJ.

**Nina Graeff**, nascida em Porto Alegre, é pianista, cantora e etnomusicóloga. Além de bacharel em Comunicação Social (PUCRS 2005) e em Música (UFRGS 2009), obteve o Diploma de Estudos Musicais do Conservatório de Estrasburgo (França, 2009) e o título de Mestre em Transcultural Music Studies pelo Instituto de Musicologia Weimar-Jena (Alemanha, 2011). Na mesma instituição, trabalhou até 2012 como assistente de pesquisa no projeto “Global Music Database“. Desde 2013 é bolsista de doutorado do grupo de pesquisa “InterArt” da Universidade Livre de Berlim.

**Suzel Ana Reily** completou o doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo em 1990 e desde então trabalha com ensino e pesquisa na Queen’s University, Belfast. Seu livro, *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil*, foi publicado por University of Chicago Press, em 2002. Organizou três volumes: *Brazilian Musics, Brazilian Identities* (edição especial do *British Journal of Ethnomusicology*, 2001); *The Musical Human: Rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the 21st Century* (Ashgate, 2006); e com Katherine Brucher, *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making* (Ashgate 2013).

**Ray Casserly** é diretor-residente do Conselho para Intercâmbio Educacional Internacional em Belfast e Londres (Council on International Educational Exchange in Belfast and London). Sua pesquisa continua a focalizar estilo musical, performance, paradas, identidade, e memória coletiva através da divisão entre as comunidades de Protestantes e Católicos Romanos na Irlanda do Norte. Ray Casserly também é representante do comitê nacional da Irlanda, junto ao International Council for Traditional Musics, ICTM .

**Érica Giesbrecht** possui graduação em Ciências Sociais (1999), mestrado em Antropologia Social (2002) e doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2011), com estágio no exterior em Etnomusicologia na Queen’s University, Belfast (2009). Atualmente realiza Pós-Doutorado em Antropologia Visual na

Universidade de São Paulo. Desde 2010 é professora participante da Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, lecionando Etnomusicologia. A experiência docente se complementa com cursos ministrados na Graduação em Música e em Artes da Unicamp e com tutoria virtual no curso de Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (2012). Lidera desde 2010 grupo de pesquisa em Etnomusicologia reconhecido pelo CNPQ e tem experiência, publicações e projetos na área de Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologia do som, repertórios afro-brasileiros, culturas expressivas, corpo, memória e performance.

**Zhao Yuxing** completou seu doutorado em 2013 no Centro de Estudos para Minorias Étnicas do Noroeste da China, da Universidade Lanzhou. Durante o doutorado, cumpriu um ano de estudos com a Dr<sup>a</sup>. Suzel Ana Reily em Queen's University, Belfast. É atualmente professora na Lanzhou University, onde leciona Conspecto de História Moderna Chinesa, na Escola de Marxismo da Universidade Lanzhou. Ela toca o instrumento qin desde 2004, e seus interesses de pesquisa estão centrados desde 2007 em grupos étnicos chineses, particularmente no Tibete. Publicou diversos artigos, alguns em coautoria com seu supervisor, Prof. Xilong Wang. Aqueles de especial interesse para a etnomusicologia incluem: "Cultural functions of Baima Tibetan's Traditional Costume" e "The Transition and Vicissitude of Baima Tibetan Costume".

**Reginaldo Gil Braga** possui graduação em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1997) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). É professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul desde 2003, concursado para o Departamento de Música em 2006 e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS desde 2009. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia/Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música, catolicismo popular e religiões afro-brasileiras (Batuque do RS, principalmente); memória e patrimônio musical; música popular, processos tradicionais de ensino e aprendizagem musical.

**Glaura Lucas** tem Bacharelado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981), Licenciatura em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1999, bolsa FAPESP) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005, bolsa CAPES), com estágio na Open University, Reino Unido (bolsa CAPES). Foi bolsista de Pós-Doutorado Júnior pelo CNPq na Escola de Música da UFMG (2006). É membro do Projeto "Experience and meaning in music performance", da Open University, Reino Unido, onde esteve de dezembro de 2007 a fevereiro de 2008 através do programa British Academy Visiting Fellowship. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Teoria Geral da Música, na Escola de Música da UFMG. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música ritual, congado, candombe, irmandades do rosário, música afro-brasileira, experiência e significado musical.